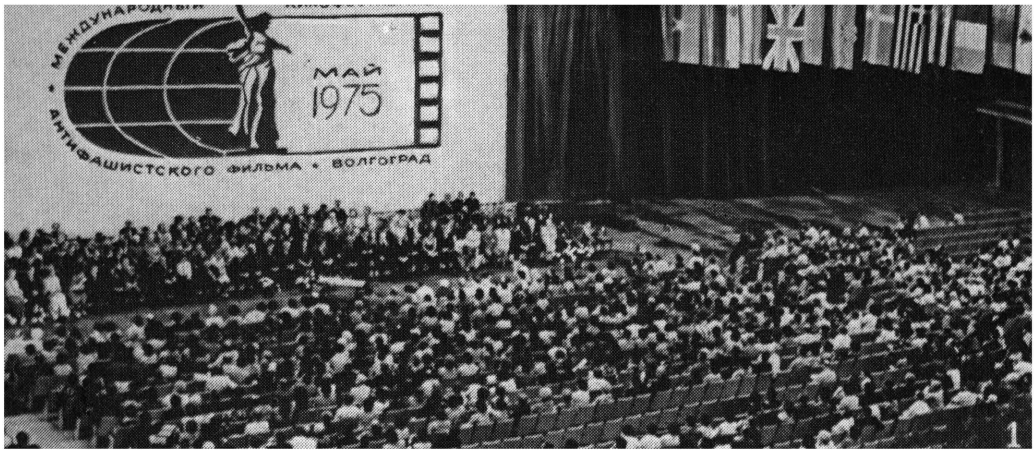
Искусство КИНО

8 1975

АНТИФАШИСТСКИЙ ЭКРАН ВОЛГОГРАДА



1

2

3

4

Искусство кино

8/1975

Ежемесячный журнал

Орган
Государственного Комитета Совета Министров СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор
Сурков Е. Д.

Редколлегия
Баскаков В. Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Новогрудский А. Е.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Суменов Н. М. (зам. гл. редактора)
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художественный редактор
Лисица И. Д.

Технический редактор
Носова Н. М.

Корректор
Ярошевская С. Л.

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.
Рукописи не возвращаются

Содержание

Современность и экран

1 Память сердца
3 В. Кичин — Там, за горизонтом

Новые фильмы

35 А. Вартанов — Факты, легенды, вымысел
42 А. Трошин — Анкета или история души?
50 В. Деревицкий — Обретение темы, обретение стиля
56 Г. Прожико — Как обогнать время?

Теория и история

62 Е. Громов — Точки отсчета
74 С. Юткевич — В. Э. Мейерхольд и теория кинорежиссуры

Мемуары и публикации

83 Г. Козинцев — Из неосуществленных постановок. «Буря»

Беседы за рабочим столом

99 Толомуш Океев — Научись у жизни...

За рубежом

118 Ю. Ханютин — Документ и образ
135 О. Суркова — Метаморфозы шведского кино. Видерберг и Бергман

Сценарий

163 Владимир Валуцкий, Ал. Зархи — Повесть о неизвестном актере

На 2-й, 3-й и 4-й страницах обложки:

1. Дворец спорта в Волгограде. Торжественное открытие фестиваля. 2. На торжественном открытии фестиваля: французский летчик из эскадрильи «Нормандия—Неман» К. Фельдзер, народный артист СССР В. Санаев, участники битвы за Сталинград Герой Советского Союза заведующий кафедрой Волгоградского инженерно-строительного института Н. Сидоров и термист Волгоградского керамического комбината В. Пономаренко, народный артист СССР С. Бондарчук. 3. Народная артистка СССР Л. Касаткина возлагает цветы к могиле Неизвестного солдата в Волгограде от имени делегатов фестиваля. 4. Участники фестиваля на Мамаевом кургане. 5. Командир взвода, защищавшего дом Павлова, И. Афанасьев (в центре) с участниками фестиваля режиссером А. Торндайком (ГДР), советским актером Ю. Каморным и режиссером К. Вольфом (ГДР). 6. Участник антифашистского движения, известный общественный деятель Г. Фучикова (Чехословакия) с молодыми волгоградцами. 7. Награду Советского комитета защиты мира получает актер Э. Гешоннек (ГДР), 8. Участники фестиваля итальянские режиссеры Д. Монтальдо и Н. Лой с советской актрисой И. Шевчук. 9. Идет фестивальная дискуссия. На переднем плане болгарские кинематографисты П. Караангов и А. Вагенштайн, писатель из ФРГ Ф. Дегенхардт. 10. Режиссер Ю. Чулюкин в беседе с американским документалистом Э. Ошероффом (слева). 11. Участники фестиваля в мемориальном зале на Мамаевом кургане. 12. Выступает вдова народного героя Чили Виктора Хара актриса, общественный деятель Джоан Хара. 13. На антифашистском митинге в Волгоградском медицинском институте звучит песня солидарности с патриотами Чили. 14. Режиссеры Д. Де Сантис (Италия) и В. Якубовская (Польша) беседуют с участником битвы на Волге кавалером ордена Славы 3-х степеней, директором пионерского лагеря имени 81-й гвардейской дивизии Н. Красюковым. 15. Награду Советского комитета защиты мира получает греческий патриот Г. Фарсакидис.

Фото корреспондента АПН С. Голубева и Н. Слезингера — специально для «Искусства кино»

Iskusstvo Kino
Cinema Art

The Time and the Screen

The Memory of the Heart (page 1).
Reporting from the Antifascist Film Festival in Volgograd.

Valery Kichin — There, behind the Horizon (page 3).
Review article placing the film «The Song about the Loving Ones» (E. Grigoriev and A. Mikhalkov-Konchalovsky) in the general perspective of the contemporary film-making process.

New Films

Henry Vartanov — Facts, Legends, Fabrications (page 35).
Review of the film «Abu Reikhan Biruni» (Uzbekfilm, 1974).

Alexander Troshin — Questionnaire or a History of the Soul? (page 42).
Review of the film «Georgy Sedov» (M. Gorky Film Studios, 1974).

Vladimir Derevitsky — Shaping a Theme, Shaping a Style (page 50).
Review of the film «A Woman from Kikhnu Island» (Estonian Telefilm, 1974).

Galina Prozhiko — How to Leave Time Behind (page 56).
Review of the films «Counter-plan» (CDFS, 1974), «The Pulse of Time» (Moldova-film, 1974) and «A Step into History» (CDFS, 1974).

Theory and History

Evgeny Gromov — The Points of Departure (page 62), About the problems of the foreign cinema study.

Sergei Yutkevich — V. E. Meierhold and the Theory of Directing (page 74).

Memoirs and Publications

Grigory Kozintsev — From the Unfinished Work. «The Tempest» (page 83).
Notes about the project of filming «The Tempest» by W. Shakespeare.

Conversations at the Working Table

Tolomush Okeev — Learn from Life... (page 99).
Interview with a Kirgiz director T. Okeev.

Abroad

Yury Khanutin — The Document and the Image (page 118).
Notes on the documentary cinema in the Socialist countries.

Olga Surkova — Metamorphosis of the Swedish Cinema. Widerberg and Bergman (page 135).
About some tendencies in the recent Swedish cinema.

Script

Vladimir Valutsky, Alexander Zarkhi — A Tale of an Unknown Actor (page 163).

In Memoriam

Azhdar Ibragimov — The Eyes and the Heart of an Artist (page 192).
Obituary of Margarita Pilikhina.

© журнал «Искусство кино», 1975

Адрес редакции: 125 319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72. Сдано в набор 19/V — 1975 г. А04955. Подписано к печати 17/VII-1975 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 55200 экз. Заказ 3848. Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, проспект Мира, д. 105.

Память сердца

На овеянной славой земле Волгограда состоялся международный кинофестиваль антифашистского фильма. Город, вошедший в историю символом мужества и бесстрашия, несгибаемой стойкости и массового героизма в борьбе с фашизмом, собрал кинематографистов мира, чье творчество посвящено именно этой теме — борьбе с фашизмом, вчерашним и сегодняшним, в какие бы личины он ни рядился, какие бы утонченные современные модификации ни претерпевал.

Историческая закономерность проведения такого фестиваля на берегу Волги очевидна, особенно ныне, в год, когда наш народ и все прогрессивное человечество отмечает 30-летие Победы над фашизмом. И когда гости фестиваля ступили на землю Волгограда, они увидели прекрасный залитый солнечными лучами город, во имя которого отдали жизни его защитники. Наверное, в последние минуты перед смертью он виделся им как раз таким: освещенным солнцем, освященным их подвигом.

Программа фестиваля включала фильмы мастеров разных поколений, разных творческих почерков, созданных в разное время. Картины, ставшие уже страницами истории кино, сменяли на фестивальном экране ленты, законченные буквально накануне киносмотра. Фильмы и кинематографистов объединяла тема — стремление языком искусства доказать: фашизм всегда и везде противоречит человеческой природе, всегда аморален, всегда реакционен, враждебен передовым идеям времени, демократическим идеалам. И потому сегодня борьба с фашизмом тоже не может не быть важнейшим предметом искусства.

Мировые деятели кинематографа внесли свой вклад в борьбу с фашизмом. Трудно переоценить вдохновляющую силу советских фильмов военных лет, фильмов-бойцов, и картин следующих поколений, осмысляющих с дистанции времени причины победы советского народа над фашизмом, истоки героизма, уроки войны, современный этап борьбы с наследниками фашизма. На экранах волгоградских кинотеатров состоялись премьеры фильмов «Они сражались за Родину», «Шел солдат...», «Пламя», «Соколово», шли выдающиеся ленты прошлого, такие, как «Рим — открытый город» Роберто Росселлини, «Битва на рельсах» Рене Клемана, «Нюрнбергский процесс» Стэнли Креймера, «Канал» Анджея Вайды и многие другие.

Участвовать в фестивале изъявили желание известнейшие кинематографисты многих стран. Среди них руководители кинематографий социалистических стран и известные деятели кинематографа ГДР—Андре Торндайк, Конрад Вольф, Эрвин Гешоннек, Польши — Ежи Кавалерович, Ванда Якубовская, Венгрии — Золтан Фабри, Болгарии — Александр Карасимеонов, итальянские кинорежиссеры—Флорестано Ванчини, Нанни Лой, Джулиано Монтальдо, Джузеппе Де Сантис, американский документалист Эйб Ошерофф, английский режиссер Стэнли Формэн, кинематографисты Югославии, Кубы, Республики Южный Вьетнам, Франции, ФРГ, Португалии и других стран.

Отличительной чертой Волгоградского фестиваля стало участие в его работе участников антифашистской борьбы. Среди них группа воинов Советской Армии, участников битвы на Волге, известный общественный деятель Чехословакии Густа Фучикова, бывший узник Освенцима, ныне кинорежиссер Ванда Якубовская, бывший французский летчик эскадрильи «Нормандия — Неман» Константин

Фельдзер, вдова народного героя Чили Виктора Хара, актриса, общественный деятель Джоан Хара, греческий патриот, семнадцать лет просидевший в застенках реакции, Георгиос Фарсакидис и многие другие.

Высокое чувство ответственности перед миром, перед сегодняшним поколением, перед памятью павших в боях с фашизмом привело их на фестиваль.

«Сегодня большую часть населения земного шара составляют те, кто родился после Победы. Многих из них просто не было бы на свете, если бы тридцать лет назад наш народ не принес великую жертву, не разгромил фашизм, его армию, его государство.

Но человеконенавистническая идеология эта не исчезла. В мирные дни с ней борется слово, борются мысль, искусство. Я думаю, что в этом, в частности, состоит смысл и значение нынешнего фестиваля в Волгограде».

Эти слова принадлежат писателю Григорию Бакланову.

А вот что сказал о фестивале режиссер и оператор из Республики Южный Вьетнам Чан Тхань Хунг:

— Отныне дом Павлова, руины мельницы, грандиозный памятник-ансамбль на Мамаевом кургане, площадь Павших борцов, аллея Героев, святые для каждого советского человека места боевой славы Великой Отечественной войны с фашизмом, стали такими же для меня и моих товарищей.

Герои таких очень разных советских лент, как «Радуга» и «Пламя», и сегодня в одном строю с народами, сражающимися за свою свободу и независимость.

В рамках фестиваля состоялась дискуссия об антифашистском фильме. Участники дискуссии страстно и взволнованно говорили о социальной действенности прогрессивных антифашистских картин, которые становятся оружием правды в борьбе против буржуазной лжи и обывательского безразличия к теме войны, против фальсификаторов истории второй мировой войны, которые нередко прибегают на экране к тактике замалчивания решающего вклада советского народа в победу над фашизмом. Участники дискуссии — кинематографисты из капиталистических стран подчеркивали не только исторический, но и остросовременный аспект антифашистской темы в кинематографе.

— Наш волгоградский международный кинофестиваль антифашистского фильма,— сказал корреспонденту «ИК» председатель оргкомитета фестиваля, заместитель председателя Госкино СССР **Б. В. Павленок**,— стал широкой по масштабу и значительной по своему общественному звучанию встречей прогрессивной интеллигенции мира. Мы расцениваем ее как наступательную акцию против фашизма и современной империалистической агрессии. Особенно ярко это его качество проявилось потому, что он проводился в год, когда прогрессивное человечество отмечало 30-летие Победы над фашизмом. В этой связи можно сказать, что фестиваль стал свидетельством глубочайшего уважения мастеров экрана к городу-герою. Фестиваль в Волгограде продемонстрировал дух единства прогрессивных кинематографистов, консолидировал их силы.

Фестиваль в Волгограде собрал столько крупных мастеров экрана, сколько их не собирал ни один даже самый значительный зарубежный кинофорум. Здесь не было пышного парада кинозвезд, суеты продюсеров, сопутствующих обычным фестивалям киноры нков. Но здесь вместе с кинематографистами самое активное участие приняли в киносмотре сами антифашисты — воины Советской Армии, сражавшиеся в битве на Волге, участники движения Сопротивления.

Необычайный успех имели мероприятия фестиваля — просмотры, дружеские встречи с волгоградцами. Создатели фильмов и зрители не были разграничены рамкой сцены, столом президиума. За неделю фестивальные фильмы увидели 120 тысяч зрителей, они демонстрировались в кинотеатрах, рабочих клубах, дворцах культуры, по телевидению. На 70 встречах с кинематографистами побывали 30 тысяч человек.

Многие зарубежные участники фестиваля высказали пожелание продолжить традицию, рожденную фестивалем антифашистского фильма в Волгограде.

В. Кичин

Там, за горизонтом

Стилевая амплитуда современного кино: наблюдения, сомнения, споры

Немного у нас картин, вызывавших такие споры. Рецензии на «Романс о влюбленных» повышенно эмоциональны, напористы, порою язвительно полемичны. Мнения диаметрально противоположны. Одно и то же издание предоставляет свои страницы крайним точкам зрения. Разгораются дискуссии в киноклубах, в вузах, в редакциях...

В молодежной печати фильм всколыхнул споры о проблемах жизненных, нравственных — о том, что есть настоящая любовь и что всего лишь иллюзия, что есть самопожертвование и чем одушевляется жизнь человеческая... Опять-таки — много ли наберем фильмов, давших своему зрителю повод размышлять столь активно?

От споров о предметах действительно дискуссионных мне бы хотелось отделить разногласия иного рода. Разногласия в понимании того, что *хотели сказать* авторы фильма. Наверное, есть в фильме причины того, что замыслы авторов не всегда и не всеми понимаются адекватно. Осмыслить их, найти те «болевые точки», от которых взяли исток толкования ложные, авторами не предусмотренные,— чрезвычайно важно для искусства, которое хочет быть правильно понято своим зрителем.

Вот почему разговор о фильме, по-видимому, еще рано считать законченным.

Готовясь к этой статье, я перечитал все, что удалось достать из напечатанного о картине Е. Григорьева и А. Михалкова-Кончаловского. Всевозможнейшие версии фильма, его трактовки, оценки, оттенки толкований...— пестрота небывалая. Кажется, о фильме уже сказано все, что можно сказать. Тропа, по которой нам сейчас предстоит пройти, протоптана настолько, что совершить на ней открытие шансов не больше, чем найти неведомое науке племя в Москве на Новом Арбате. И не за открытиями мы пойдем по ней вновь. Задача другая — попытаться установить в уже сказанном, написанном некоторые закономерности, обнаружить связь между противоречиями оценок и мнений с той художественной структурой, которую являет собой фильм. Проследить пути, которыми фильм идет к сердцам людей, и причины, по которым одни благодарно и радостно открылись ему навстречу, а другие — отторгли его, как только сердце может отторгнуть чужеродную ткань. Поищем все-таки на Арбате!

Перекресток

И начнем мы с того, что прислушаемся к одному замечанию постановщика.

«Все мои прежние картины делались под какими-то кинематографическими влияниями», — писал А. Михалков-Кончаловский в ноябрьской книжке «Искусства кино» за 1974 год.

Несколькими строчками ниже режиссер скажет о том, что, по его мнению, «Романс» — первый фильм, в котором «кинематографические влияния» не чувствуются.

Между тем, наверное, нет такого критика, который обошел бы вниманием отчетливо прочитываемые и *в этом фильме* отголоски найденного ранее и другими. Одни видят в этом лишний повод упрекнуть картину в несамостоятельности; их оппоненты резонно возражают, что каждая находка в искусстве обогащает его арсенал и, следовательно, становится его «активным фондом».

В обвинениях этих и в оправданиях есть что-то странное. Что-то прокурорско-адвокатское. Словно нужно кого-то уличать или защищать.

Но художнический потенциал Михалкова-Кончаловского, наверное, не нуждается в защите. Важнее подчеркнуть другое: ближние и дальние ассоциации, действительно, во множестве рождаемые фильмом, нигде не становятся прямым заимствованием. Зато обнаруживают связь этой картины со всем современным кинопроцессом — столь прочную, разветвленную и доверительно откровенную, что

здесь непременно нужно все договорить до конца, и поставить над пресловутым «i» все возможные точки.

Фильм, действительно, оказался «на юру». Он словно солнечное сплетение многих важнейших нервов современного кино, а сплетение это, как известно, участок наиболее открытый для ударов.

Многообразные маршруты поисков современного искусства пронизывают картину по всем направлениям, и местоположение для своего фильма — на «перекрестке» — авторы выбрали так точно, что если пройти теперь по любому из путей, которые здесь, в этой точке скрещиваются, мы непременно придем к разговору о наиболее актуальных тенденциях искусства наших дней. Наиболее серьезных его заботах. Наиболее активных исканиях.

На этих маршрутах, конечно, встретятся нам имена многие и разные — их в изобилии перечисляет, например, Л. Аннинский в «Комсомольской правде». Ну, а как же иначе? Ведь древо искусства едино, и за ветвями встает ствол, а за именами — тенденции и поиски, заботы и тревоги, разве плохо, что новый фильм оказался в самой гуще?

Умение глубоко чувствовать и понимать конъюнктуру сегодняшнего искусства (ничего общего не имеющее с конъюнктурщиной),— на мой взгляд, Михалкову-Кончаловскому свойственно в очень высокой степени. Чувство времени. Способность не отделять, не противопоставлять себя современному кинематографическому процессу, а ощущать себя кровно связанным с этим процессом, способность войти в него осознанно, пытливым исследователем, а не скептическим наблюдателем. Отголоски некоторого рационализма, мне кажется, чрезмерно назойливы в его новом фильме, где чувству порою мешает его рассчитанность, предварительная точная выстроенность. Но сам путь такой возможен и необходим искусству — необходим полигон научно обоснованных экспериментов.

Рациональный расчет сопутствовал фильму с самого начала. Режиссер щедро делился своими замыслами в печати. Он не делал тайн из своих трудностей и проблем. Расчет этот ощутим и в уже готовом фильме — в развитии характеров, в «лабораторной» заданности ситуаций.

Открытость всем взорам того самого творческого процесса, который мы привыкли почитать актом сокровенным, очень объяснима именно в этом случае. «Ездой в незнаемое» назвал режиссер свой фильм. И он был прав: сколько бы ассоциаций ни вызывали у нас те или иные «слои», «пласты» и «блоки» фильма, задумывая его общую архитектуру, авторы шли путем активнейших и самостоятельных поисков. Они действительно создали фильм вызывающе необычный.

Они сомневались. И честно признавались в этих своих сомнениях. «Мужество откровенности» — называется статья А. Нилина в «Неделе» — это название точное. С мужеством откровенности, рискуя дать своим врагам оружие страшной силы, Михалков-Кончаловский писал, что он «как раз и рад, что наконец-то освободился от хорошего вкуса», имея в виду те жесткие границы «общепринятого», которые «так часто оказываются ложными». С мужеством откровенности признается в своих сомнениях и Е. Григорьев: «Читал первый вариант художественному совету — смеялись. Никогда не писал стихи. И вдруг герои заговорили высоким тоном... Что со мной такое, думаю: Васисуалий Лоханкин? Но слышу, что они вот так говорят. Смущение испытал прямо чудовищное: за голову хватался, когда смотрел на страницы. Но записывал то, что слышал...» («Неделя», 24 ноября 1974 г.)

Тень Лоханкина, с легкой руки сценариста, а может быть, и независимо от него, пошла гулять по газетным страницам. О Лоханкине вспоминают Л. Аннинский в своей рецензии, и, по свидетельству А. Нилина, один «известный драматург».

Но авторы картины мужественно открывают свои тайники, они понимают, как важно разобраться в том, что удалось в их поиске и что не удалось, а главное, почему не удалось. Поиск их принадлежит искусству, он всем

принадлежит, и если удалось им хоть на шаг продвинуть вперед кинематографическую мысль — этот шаг тоже станет достоянием всех. Это эксперимент на себе.

Вот обстоятельство, которое нельзя не учитывать в разговоре о фильме. И тогда, независимо от итоговой оценки, не будет места ни раздражению, ни чрезмерной, ослепляющей субъективности. На доверие надо отвечать доверием.

Все начиналось с полемики...

«На юру» рождался сам замысел этого фильма. Михалков-Кончаловский словно задался целью сконцентрировать в «Романсе» свои раздумья о многих актуальных проблемах сегодняшнего искусства. Фильм, закончившийся полемикой, с полемики начинался.

А. Михалков-Кончаловский: «Я думаю, что тормозом нашего кинематографа стало правдоподобие. Мы в нем погрязли...»*

Вообще-то любую, даже самую плодотворную тенденцию в искусстве губит, как известно, эпигонство. Абсолютизировать тенденцию дело неблагодарное — эпигоны как раз и устремляются по руслу, едва сочтут его каноническим. Художник, что первым прокладывал это русло, прошел свою дорогу, открыл свою систему, свой художественный мир, и вот уже новизна открытия отгремела. Русло проторено, теперь оно удобно и безопасно, и в торжественном громе меди перерезана ленточка. Хорошо здесь эпигону!

Вспомним, в какие трудных спорах завоевывалось «правдоподобие» нашим кинематографом. Вспомним, и не будем говорить о нем дурного. И Михалков-Кончаловский в своем полемическом неясно ориентированном запале, я надеюсь, имеет в виду не «правдоподобие» само по себе, а ту его абсурдную крайность, скуку, серость и безликость, к которой пришли многие фильмы последних лет, и их авторы, вполне овладевшие ремеслом быть «на уровне» той «моды», что требует нескончаемых экранных «потоков жизни».

В искусстве не мог не назреть протест против серости, против быта неотобранного и неосмысленного. Произведениям эмоционально анемичным нужна антитеза. И в этом смысле появление «Романса о влюбленных» закономерно.

Шепоток здесь сменяется речью взволнованной, патетичной и хорошо артикулированной. Приглушенность тона, модная завуалированность мыслей — полемическим пристрастием к словам с большой буквы, открыто и громко провозглашаемым с экрана, к понятиям звучания государственного или всечеловеческого, всевременного. Скромность, аскетизм выражения — феерией красок и ритмов, демонстративной броскостью, эмоциональным «фортиссимо». Художественный строй фильма стремится ясно и открыто выразить публицистическую «сверхзадачу» авторов.

В этом своем принципиальном отказе от всякого «программного» бытоподобия фильм Михалкова-Кончаловского не стоит особняком.

Кинематограф и раньше почитался явлением «синтетическим». С первых своих шагов он стремился преодолеть документированную фотографичность, с которой начался, стремился искать свою образность, свою условность на стыках искусств более древних. Рос — и открывал новые стыки и связи. Но окончательно осмелел, кажется, именно теперь — уже не отдельные экспериментирующие художники совершают дерзкие вылазки в области искусств смежных и дальних, но и весь кинокорабль как будто бы начал довольно уверенно разворачиваться в этом направлении. И дело даже не в том, что мы могли бы сегодня назвать многие фильмы, активно использовавшие — причем не взявшие напрокат, а творчески претворившие — приемы театра и живописи, графики и музыки, стилистику народного балагана и древней commedia dell'arte, мотивы фольклорные и античные, реминисценции из классики и т. д. и т. п. Важнее отметить свободу и гибкость в оперировании разнороднейшим опытом искусств,

* А. Михалков-Кончаловский. Надо ездить в незнаемое.— «Искусство кино», 1974, № 11, стр. 56.

которую обрел сегодня кинематограф. Может быть, эти качества — одно из свидетельств того, что относительно еще молодая десятая муза становится, если хотите, эрудированнее? Она все более рассчитывает на круг ассоциаций современного образованного зрителя. Кинематограф становится, надо признать, собеседником более интересным — именно своей неожиданностью и богатством связей.

Здесь надо бы вспомнить фильмы «поэтического кино», произведения тех художников, творчество которых М. Блейман объединил в своей статье «Архаисты или новаторы?» условным понятием «школа». Именно по отношению к одному из фильмов этой «школы» прозвучало в его статье слово «фреска».

С совершенно иными целями обращается к графике такой далекий от «школы» художник, как С. Юткевич. В фильме «Сюжет для небольшого рассказа» герои картины живут и действуют в двухмерном графическом мире, и «образ» этого фильма просто невозможно представить иначе — настолько художественно убедительной оказалась его условность.

Я мог бы отметить откровенную, демонстративную, исполненную значимости, иногда глубоко философичную, иногда пародийно озорную живописность последних фильмов Т. Абуладзе и Э. Шенгелая. Романтическую возвышенность стиля в телевизионной ленте Н. Мащенко «Как закалялась сталь» — картине, которая тоже словно бы полемизирует со всяческим «бытоподобием». Открытую публицистику, приемы плакатной зрелищности и поэтической приподнятости в фильме Ю. Карасика «Самый жаркий месяц».

Я мог бы, наконец, сказать об интереснейших, по-моему, поисках Ролана Быкова, о его пристрастии к яркой и сугубо театральной зрелищности на экране («Айболит-66», «Автомобиль, скрипка и собака Клякса»).

Нужно особо подчеркнуть неформальность всех этих поисков. В лучших своих проявлениях они всегда содержательны. Круг ассоциаций, вызванных к жизни фильмом, нужен художнику,— это как бы необходимые ему «обертоны», сообщающие всему звучанию фильма полноту и объемность; порою именно этим ассоциациям мы и обязаны тем, что за плоским полотном экрана начинаем ощущать вдруг четырехмерное пространство, где четвертой осью координат — история. Так простым обращением к картинам Брейгеля всколыхнул целый мир ассоциаций А. Тарковский в своем «Солярисе», так стала необходимым и многозначительным финальным аккордом этой ленты реминисценция из живописной притчи о Блудном сыне. Восприятие такого фильма, действительно, требует от зрителя определенного уровня эрудиции, как, впрочем, и восприятие любого серьезного произведения в любом из искусств. Это доверие художника, это адресованное зрителю приглашение к активному соразмышлению обычно вызывает благодарный отклик в зрительном зале. (Сошлюсь в доказательство на собственный разговор с молодым рабочим завода имени Лихачева В. Телятниковым о том же Брейгеле в картине «Солярис» — он был приведен в статье «Наш товарищ кино», «ИК», 1974, № 4).

Авторы «Романса о влюбленных» обращаются к возможным зрительским ассоциациям постоянно. Ассоциации — важный элемент художественной системы их фильма. И это обстоятельство с сейсмографической чуткостью зафиксировано аудиторией.

Вот ассоциация самая простая, заявленная «открытым текстом». Ромео и Джульетта, вечные шекспировские герои.

Тень Шекспира в фильме, конечно, не возникла «спонтанно» — Михалков-Кончаловский и хотел делать фильм о современных Ромео и Джульетте, он признавался в этом еще в самой первой публикации о замысле фильма в журнале «Советский экран». Что касается сценариста, то он в самом тексте фильма прибегает к явным, демонстративным реминисценциям:

— Так в чем же логика? Где она? Где право, где порядок? Справедливость где?! В чем суть вещей, где мирозданье? Что — для чего? Где жизнь и смерть?..

Это монолог героя, для которого с исчезновением любви «порвалась цепь времен». Реминисценция откровенна, но, скажем сразу,

не слишком удачна: монолог скорее трескуч, чем глубок, его хаотичность способна скорее насторожить нас по отношению к герою, рассыпающему слова «глобального» звучания с какой-то дилетантской легкостью.

А вот реминисценции более зашифрованные.

Музыкальная. Она способна озадачить: в звуковом «хаосе» «эмоциональной смерти» героя явственно звучат интонации известной сцены распятия из нашумевшей на Западе поп-оперы А. Уэббера. Не берусь судить, в какой мере случайна ассоциация. Но в ней очевидно все то же стремление и в музыкальном решении фильма выйти к горизонтам глобального, вселенского.

Еще одна реминисценция, на этот раз «полемическая», «от противного». Трубач.

Самый условный персонаж фильма. Звено, связывающее напрямую авторов и зрителя. Рапсод, хор, барометр фильма, он знает, как все будет развиваться и чем закончится. Он знает больше всех других героев, и потому в минуту их радости в Трубаче мы уже ощутим начало грядущих тревог и трагедий. Он обнаженный нерв фильма, он локатор, чуткий к тончайшим оттенкам человеческих судеб. Носитель высшего знания и высших критериев. Для окружающих — «святой человек», его нельзя обидеть, ему можно только внимать. Такие «остраненные» персонажи, слабые и всемогущие одновременно, вершители высшего нравственного суда, знакомы и мировой литературе.

Разумеется, с поправкой на современность. «Друг, товарищ и брат» героям. «Свой парень». Глашатай. Трубач. «Трубит свою зарю»...

Трубач появлялся в «Егоре Булычове».

И опять-таки не знаю, случайны или нет «переклички». Думаю, что если и случайны, то — закономерны. Фильм впитывает в себя многие уже известные искусству способы и приемы поэтического выражения идеи. А это само по себе очень естественно как для хода искусства, в своем движении всегда ищущего опору в найденном предшественниками, всегда имеющего в виду круг ассоциаций своего зрителя, читателя, слушателя,— так и для творческой индивидуальности Михалкова-Кончаловского.

Эти два типических признака «современной манеры» в кино — отрешение от «впрямую воспроизведенного» быта и повышенное внимание к всевозможным, изобретенным самостоятельно или заимствованным из смежных искусств способам подчеркнуть ракурс авторского взгляда ассоциациями и «обертонами» — связаны между собою в едином процессе, их невозможно разделить. Процесс этот, как мы видели, не вчера начался, но именно теперь он выходит из стадии экспериментов, если хотите, в «массовое производство».

И, как в любом массовом производстве на нивах искусства, тут же является опасность нивелирования, штампов, вторичности. «Отринуть бытоподобие» становится хорошим тоном. «Вечное» и «глобальное» вызываются из Леты с легкостью необыкновенной, а изысканно, не без претензии на шик подобранные ассоциации приобретают вид весьма унылой псевдоинтеллектуальности — так произошло, например, в фильмах В. Денисенко «Озарение» и «Повесть о женщине», Е. Хринюка — «Анна и Командор». Реальная сложность художественных структур воспроизводится искусственно, становится самостоятельной целью авторов — примером тому, как ни печально, новый фильм Ю. Ильенко «Мечтать и жить», достигающий порою почти комического эффекта своей претенциозной «ассоциативностью».

В общем, не успели еще осознать «войну серому правдоподобию» как задачу, а маятник уж раскачался на полную амплитуду, и обнаружилась крайность противоположная, столь же грустная.

Об этих крайностях, по-видимому, очень нужно помнить тем, кто пойдет вслед за Михалковым-Кончаловским. Ассоциативное богатство, свобода обращения с материалом, раскованность кинематографического языка, некое горделивое «все могу!» сообщают его фильму широту дыхания. Но — и разговор об этом еще впереди — здесь есть и первые признаки той увлеченности собственным мастерством, которая способна сместить, ото-

двинуть на второй план некоторые важные для фильма ориентиры.

Сердца и моторы

Вернемся на наш перекресток, на тот «юр», где, продуваемый самоновейшими ветрами поисков и надежд современного кино, стоит фильм «Романс о влюбленных». Вернемся, чтобы поговорить о другой актуальной для нашего искусства проблеме, которая также авторам этого фильма далеко не безразлична.

Проблеме молодого героя.

Это всегда трудная проблема. Молодость динамична; в наш и без того подвижный век она меняется со скоростью, искусству явно непривычной. Едва художник успеет ухватить внешние приметы нового, нарождающегося, едва он начнет углубляться в суть поколения, как являются новые внешние приметы, и снова приходится восстанавливать «портретное сходство», снова нужно углубляться. И нелегко за этим мельканием ярким, пестрым, всегда непривычным разглядеть основное и фундаментальное, а за вечным стремлением каждого нового поколения непременно быть непохожим — увидеть то, что непохожие поколения соединяет, связывает накрепко, неразрывно.

Ход развития искусства един — и для кино, и для театра, и для литературы. Витки спирали могут не совпадать стопроцентно, и тогда какое-то из искусств ненадолго вырвется вперед, какое-то обидно отстанет. Но вопрос, актуальный для литературы вчера, сегодня обязательно встанет в повестку дня кинематографиста. Завтра может быть и наоборот.

Еще по экранам гулял простодушный и этим обаятельный Иван Бровкин, а на театральных сценах уже бунтовали, рубили мебель розовские подростки. А в литературе рождалось то направление, которое позже получило наименование «молодежной прозы». Приметы непохожего, первого благополучного послевоенного поколения активно перекочевывали из жизни на страницы книг. Новый молодой герой был замечен — это всегда почему-то нелегко дается искусству, надо, по-видимому, преодолевать какие-то внутренние психологические барьеры, опасение: а не много ли чести — едва явился, и сразу в литературу!

Герой был замечен. Делались его первые портретные наброски. Пусть поначалу они были неглубоки, пусть отражали еще не самую суть духовного, идейного мира подростков,— но они отражали, и довольно точно, его «психофизическую структуру». А это само по себе было уже немало: похожесть, узнаваемость быстро растопили ледок недоверия, «молодежной прозой» стали зачитываться как раз те, кому она и была адресована. Искали в ней созвучности строю своей души, искали собеседника психологически близкого.

«Проза» учитывала это: ее отличительным признаком стала ее «исповедальность», а нарочитая небрежность стиля делала страницы книг похожими на страницы юношеского дневника, где есть и наивность, и неожиданные прозрения, и цепкость взгляда, и иллюзорность, и искренность, и поза.

Не всегда за внешними чертами популярного литературного стиля обнаруживались серьезные раздумья о жизни и серьезное ее знание. Но мы говорим о движении — а ведь от простой похожести, узнаваемости герои «молодежной прозы» постепенно шли к разговору о более важных предметах, о тех материях, что составляют суть напряженного, противоречивого духовного поиска человека, вступающего в жизнь не когда-нибудь, а именно в шестидесятых годах двадцатого века.

Чуть позже черты успевшего подрасти поколения были замечены кинематографом. И здесь тоже диапазон — от симпатичных лирических зарисовок в фильме Г. Шпаликова и Г. Данелия «Я шагаю по Москве» до размышлений серьезных, глубинных — в картине М. Хуциева и Г. Шпаликова «Мне двадцать лет».

Герои этих картин во многом сродни персонажам «исповедальной», или, как ее еще называли, «городской» прозы, да и сама интонация фильмов Г. Данелия и М. Хуциева, тоже «исповедально» личная, была уже подготовлена опытом литературы.

У «молодежной прозы» было более чем до-

статочно сердитых критиков. Многих раздражал уже сам стиль и прозы и ее героев — демонстративно раскованный, или, как сформулировал кто-то из недоброжелателей, «расхристанный». Внешние приметы «звездных мальчиков», зафиксированные литературой, воспринимались едва ли не как вызов лучшим традициям.

Далеко не все произведения этого ряда выдержали испытания временем — не десятилетиями даже, а годами. Однако для хода литературы «проза» не оказалась бесполезной.

Сегодня критики с удовлетворением отмечают повзросление молодого литературного героя. Выросли и «звездные мальчики» и их авторы. Выросло само поколение, оно теперь занято своими проблемами. Но жизнь-то продолжается, и рождаются новые «мальчики». Пусть не «звездные» — но какие же? Вновь белое пятно на карте литературы?

Но удивительное дело. Едва появились на печатных страницах узнаваемые, зорко подмеченные черты этих «новых» мальчиков — немедленно, следуя некоей закономерности, вновь, как два десятилетия назад, явилось и раздражение против них. Я имею в виду повести Г. Михасенко «Милый Эп» и А. Тоболяка «История одной любви» в журнале «Юность» и статью о них С. Чупринина в «Литературной газете». Раздражает, как выразился С. Чупринин, «нравственный экстремизм» героев. Вот и слово найдено — такое же выразительное, как «расхристанность». Разумеется, нельзя не согласиться с основным требованием, выдвигаемым критиком,— позиция авторов обеих повестей, конечно же, могла быть более аналитичной по отношению к их героям, вовсе небезупречным со многих точек зрения. Но есть в активе у авторов очень, на мой взгляд, существенная заслуга, отметить которую необходимо: они первыми «вышли на объект», сделали первые, пусть пока во многом поверхностные, но похожие, узнаваемые зарисовки подростка наших дней. Обозначили — пусть в первом приближении — его сущностные черты, круг его интересов и устремлений. Сейчас нет возможности вдаваться в анализ повестей — я говорю о тенденции, которую они представляют. Необходимость их появления для меня очевидна: маятник закономерно начинает свой новый цикл — от портретного сходства, от «психофизики» к глубинам.

В искусстве многое повторяется. Но не все при этом — рецидив или эпигонство. Многое повторяется закономерно.

Строго говоря, ведь и сама «исповедальность» вовсе не принадлежит исключительно молодой литературе 50—60-х годов. Повторяемость, с которой она возникает в искусстве, доказывает необходимость вот такой искренней, доверительной, личной интонации каждый раз, когда в поле зрения художника оказывается герой принципиально важный, несущий в себе черты времени. Необходима она и каждому новому поколению читателей, зрителей,— наверное, в жизни любого из нас была «своя», ставшая особенно близкой и важной, литературная или кинематографическая «исповедь», лирическое откровение героя. Откровение это тем и бывает подчас сильно, что, не возвышая героя над нами, не раздавая готовых оценок и знаний, оно приглашает, от имени нашего ровесника, поразмыслить, поспорить, порадоваться и помучиться *вместе с ним, рядом с ним*.

...После фильма «Мне двадцать лет» доверительно личная интонация повествования не только о поколении, *но и от лица* поколения на несколько лет исчезла из нашего кинематографа. (Разумеется, предложенная схема эволюции героя всего лишь схема. Живая практика искусства сложнее, и надо бы вспомнить, например, молодых героев картин И. Хейфица, социально и психологически точно сыгранных А. Баталовым, и «делового» героя, который появился еще в самом начале 60-х годов в фильме А. Рекемчука и К. Воинова «Молодо-зелено». Герой О. Табакова в этом фильме существенно отличается от его современных собратьев; в его «деловитости» есть и напор и максимализм, но нет еще той рационалистичности и сверхорганизованности, которые придут позже, в эпоху «научно-технической революции». Нет еще и того качест-

венного скачка, понимания принципиальной новизны этой «эпохи» — новизны, которая заложена в самом понятии «революция».)

...А тем временем отгрохотали споры «физиков» и «лириков», закончившиеся, разумеется, почетной победой обеих сторон. Пришло время Точного Знания. И оно изменило самое понятие романтики. «Сердце и разум ищут гармонического равновесия,— записал как раз на пороге семидесятых Эдуардас Межелайтис.— Сердце стало мыслящим, разум — крылатым». Век все чаще называли веком рационализма, и мы все более начинали ценить среди человеческих качеств деловитость.

Разумеется, и споры «физиков» с «лириками», и повышенный рационализм,— как и все новое,— раньше всего стали достоянием молодости. Искусство пока настороженно присматривалось к «деловым молодым людям», но уже был близок Чешков.

Первыми решились узбекские кинематографисты. Фильмы Э. Ишмухамедова «Нежность» и «Влюбленные» уже несли в себе предчувствие молодого героя иного психологического склада. Сущность, собственно, не изменилась — изменилась форма. Другими стали темпы, в которых живет человек, и решительность, с которой он утверждает себя в жизни. Уже не было и следа рефлексий — пришла подчеркнутая уверенность в своих силах (кто-то, конечно, тут же принял ее за самоуверенность); независимость суждений обрела более прочный фундамент — уже не было парения в облаках, была рациональная организованность.

«Сердце стало мыслящим, разум крылатым»... Сравним молодых героев фильма семидесятых годов — «Ждем тебя, парень!» — с их экранными сверстниками из годов шестидесятых, из фильма «Я шагаю по Москве» — и мы увидим, как это верно.

«Мальчики» теперь стремились делом утверждать себя в жизни.

Борется за свои принципы, за жизненно важные принципы нашего общества молодой инженер Прончатов. Борется молодой инженер Чешков. Семен Бобров из фильма В. Черных и А. Сахарова «Человек на своем месте». Виктор Лагутин из картины Г. Бокарева и Ю. Карасика. Борются обдуманно, точно осознавая требования времени. Лишь на мгновение вспомнив былые безоглядные порывы, Лагутин снесет бульдозером пивной ларек. Но это сегодня, ей-ей, уже «не звучит». Все критики эпизодом с бульдозером единодушно недовольны. А «рубку мебели» у Розова приветствовали. Не только возраст героя стал иным — время стало старше.

Рационализм молодого героя — предмет не только наших радостей, но и тревог. В дискуссии журнала «Искусство кино» «Молодой герой 70-х — каков он?» прозвучала фраза: «пора вписать в модель героя сердце» («ИК», 1974, № 6).

Крайности естественно рождают протест. И наверное, действительно пора вписать сердце, пора заметить и иные стороны современного характера. Михалков-Кончаловский, заметим, почувствовал это одним из первых.

Но «деловитость» уже навсегда с нами. Чешковы оставили свой след в духовном опыте нашего общества. Они нужны, даже с их крайностями. Уже не сделаешь вид, будто их не было и нет — впадешь в архаику.

«Все выше, и выше, и выше стремим мы полет наших птиц...» — пели герои тридцатых годов, и слышались в этой песне отголоски торжествующего, всесильного, легендарного «даешь!» (Там были также слова о том, что «вместо сердца — пламенный мотор». Теперь, с высоты пройденных страною лет, понимаешь, что было как раз наоборот — стране еще не хватало моторов, но, к счастью, хватило сердец. Однако — это уже в нас говорит Чешков.)

Песня наших дней — «до самой далекой планеты не так уж, друзья, далеко» — кажется принадлежащей иному десятилетию. Всеобъемлющее и исчерпывающее ликование звучит теперь риторикой, новый молодой герой отнесется к такому с недоверием: Чешков, даже если и «вписать в него сердце», верит, что все возможно и все в наших руках, но знает, что все-таки далеко, на одном поэтическом мироощущении не долетишь.

Это знание «с корабля искусства» уже не списать. Его придется обязательно иметь в виду художнику, задумавшему создать точный портрет героя семидесятых...

Но как же все-таки «мальчики» — те, что идут на смену Чешкову?

В той же дискуссии «Клуба молодых» «Искусства кино» один из участников сетовал на невнимание современного «молодежного» кинематографа к «психофизической структуре» сегодняшнего подростка, сегодняшнего молодого человека, с его джинсами и гитарами, с его излюбленными ритмами «бита», с его манерой говорить и двигаться резко и уверенно и такие же резкие, решительные совершать поступки, с его акселерацией и напитанностью всевозможной информацией, с его самостоятельностью и инфантильностью. Это важно — внимание к «внешним чертам» — ведь в них так или иначе отражены и сегодняшние жизненные интересы молодого героя, и проблемы, его волнующие, и пути, которыми он идет к их решению.

Прошел год, и экран оказался густо заселенным и акселерацией, и инфантильностью, и джинсами, и «битом». Сегодня кинематограф присматривается к противоречивым, но живым проявлениям молодого героя внимательнее. И в фильмах наиболее серьезных от фиксации внешних примет переходит к художественному исследованию такого героя. Он пытается проследить пути становления его характера («Закрытие сезона» А. Битова и И. Шатрова). Полемически отстаивает его право на нравственный максимализм («Исполняющий обязанности» А. Червинского и И. Поволоцкой). Заботится о прочности, устойчивости его нравственных ценностей («Мой добрый человек» О. Агишева и Р. Батырова). Утверждает незыблемость и преемственность тех традиций и устоев, которые составляют его сущность («Романс о влюбленных»).

Итак, взрывообразный рост интереса к сегодняшнему молодому герою очевиден. И герой этот — опять-таки в лучших фильмах — «похож».

А что это вообще такое — похож, не похож? Что мы включаем в это понятие? И по каким признакам зрительный зал, набитый молодежью, признает в одном герое «своего», а к другому — равнодушен и недоверчив?

...1972 год. Сценарий Е. Григорьева «Романс о влюбленных» уже существует. Фильм только еще замышляется. Режиссеру пока многое в нем неизвестно, но он уже уверен: возвышенный, «довженковский» драматургический строй будущей картины должен сочетаться с безусловной узнаваемостью героев... «Нам нужны герои, которые были бы бесконечно близки зрителю. Человечески, социально близки. Это должны быть не абстрактные голубые фигуры, а живые узнаваемые люди... Нам очень важно сейчас найти таких героев, таких актеров, в которых зритель узнал бы себя...» («Советский экран», 1972, № 15).

В этих своих поисках режиссер отваживается на шаг, который, пожалуй, может показаться эксцентричным. «Нам бы хотелось, чтобы зритель сам помог выбрать этих героев»,— пишет он. И предлагает читателям массового журнала на выбор шесть актерских портретов, шесть «типов»—какие из них соответствуют зрительским представлениям о современных Ромео и Джульетте?

И все же, я думаю, эксцентричности здесь не было. Кинематограф действительно приближался к той точке, когда позарез нужен был прямой контакт с молодым зрителем, нужно было вернуть его доверие, ослабленное многими постными кинопроповедями,— нужно было, чтобы герой фильма был признан «своим».

Он должен быть типичным, а ведь типическое, как известно, предполагает внимание не только к главному, сущностному слою явления, но и типичному его внешнему выражению. Форма и содержание идут рука об руку: несоответствие времени любого из этих составных влечет за собой неправду целого.

Михалков-Кончаловский был прав в своем беспокойстве, и эту публикацию в «Советском экране», можно считать, тоже востребовало само время, сам ход развития киноискусства. Ее можно было бы снабдить рубрикой «Вместо манифеста».

«Манифест» заставлял предположить, что режиссер хотел бы с максимальной точностью выйти к «типу» современного молодого человека, чтобы в нем отыскать те лучшие, из поколения в поколение передающиеся черты, верой в жизненность которых был проникнут сценарий Е. Григорьева — то, что соединяет, скрепляет «цепь времен». Это мог бы быть фильм, и нам помогающий увидеть за стремительно меняющимся декорумом сегодняшней юности — вечное, глубинное, важное и ничем не заменимое в сегодняшнем борющемся мире.

Думаю, однако, что в процессе работы над картиной задача, прокламированная «манифестом», потерялась из виду или была сочтена менее важной по сравнению с другими. Во всяком случае, она была осуществлена не до конца. Герой не столь «узнаваем», как предполагалось (подробнее об этом — в свое время), и нам не нужно в нем ничего «открывать», ничего не приходится «преодолевать». Все необходимые качества заданы ему изначально, и потому значительная часть фильма не избежала риторики.

Получилась картина, не расположенная к анализу явлений — по крайней мере, в первой своей половине,— картина не только утверждающая по сути, но и проповедническая по форме. «Проповедническая» — первым это слово по отношению к «Романсу» употребил, кажется, А. Липков в апрельском номере «Искусства кино». Употребил точно. Но как раз эта сторона фильма мне, в отличие от А. Липкова, не кажется сильной. В искусстве возможность поразмыслить вместе с художником, по-моему, всегда ценнее прямого назидания. В том же «Романсе» лучшие куски — это как раз те, где авторы выходят к размышлению, не предлагая готовых истин.

Впрочем, авторы вряд ли вообще имели в виду назидание. Они хотели адресоваться прежде всего к эмоциональному миру молодых зрителей, стремились воздействовать на его чувства. «Открытия, я так думаю, ожидают сегодня кинематограф... в интенсивности чувства, в свежести точки зрения художника»,— писал А. Михалков-Кончаловский в статье «Надо ездить в незнаемое». Именно на этом пути, верит он, только и можно вернуть «высоким словам и понятиям их истинное звучание». «Бесстрашием называть все своими именами», ясностью и яркостью мироощущения привлекал его сценарий Е. Григорьева.

Опять-таки в лучших кусках фильм выходит к высотам такого мироощущения — прекрасного, вдохновляющего, крылатого. Режиссер последовательно осуществляет свое намерение вернуть возвышенным понятиям Любви, Родины, Долга, Братства, Чести, Материнства их первоначальное звучание. Он активно «вписывает в модель героя сердце», и в этом смысле «Романс» тоже следует признать явлением очень своевременным.

Но, как я попытаюсь доказать впоследствии, полемический задор не всегда помогает точности взгляда. Возвращая герою высокий романтический строй души, А. Михалков-Кончаловский все-таки попытался забыть о той аналитичности взгляда на мир, которую время поселило даже в самых романтических натурах. О той борьбе «дела» и трескучего «слова», которая не утихает ни в жизни, ни в искусстве, и не учесть которую художнику просто нельзя.

Прекрасное мироощущение — «до самой далекой планеты не так уж, друзья, далеко» — у героя фильма воспринимается как нечто его не только определяющее, но и исчерпывающее. И потому герой кажется ограниченнее, чем он есть на самом деле.

«Быть услышанным...»

Всегда неприятно возвращаться. «Пути не будет»...

И все же вернемся в третий, в последний раз к исходной точке, «на перекресток»,— чтобы обозначить еще один круг актуальных для искусства проблем и тревог, в которых зарождался «Романс». Без них «контекст» фильма был бы неполон.

Как никогда, кинематограф озабочен сегодня своими взаимоотношениями с молодым зрителем. Он настойчиво пытается понять и учесть особенности этого зрителя — не только

основной, но и наиболее динамичной, быстро меняющейся части киноаудитории.

«Мы не имеем права не считаться с тем, что сейчас сложился новый тип восприятия, которое однажды было названо механическим... Ребенок интуитивно сопротивляется огромному потоку информации... Он привыкает к обилию информации как к «общему шуму»... Механическое восприятие создает систему восприятия избирательного. Ребенок сейчас похож на самонастраивающийся аппарат. Он самостоятельно фокусирует свое внимание, руководствуясь внутренними импульсами-сигналами: «Внимание, что-то новое!», «Внимание, что-то интересное!» Или наоборот: «Это уже слышали!» И тут автоматически происходит расфокусировка внимания — и начинает действовать система «в одно ухо влетает, в другое вылетает»... Разве мыслимо, не меняя интонации, рассчитывать на то, что тебя услышат?»

Эти размышления Родана Быкова, опубликованные «Неделей», мне кажутся верными не только для детской аудитории — во многом их можно отнести и к зрителю постарше — современному молодому зрителю.

Стремление «быть услышанным» стимулирует поиск новых, еще не «отработанных» выразительных средств. Ролан Быков наиболее упорен в этом поиске, и его художественная практика дала нам очень показательные образцы такого «поискового» кинематографа — фильмы «Айболит-66» и, особенно, «Автомобиль, скрипка и собака Клякса».

Быть может, одна из самых характерных черт такого поиска — попытка добиться непривычной активности от киноаудитории, пригласив ее «принять участие» в фильме. «Мне нужно заставить моего зрителя как бы играть в фильм, сделать его соучастником этой игры»,— пишет Р. Быков в том же номере «Недели». Ему вторит А. Михалков-Кончаловский: «Мы старались, чтобы зритель втягивался в условный мир постепенно, чтобы правила игры входили в картину, так сказать, «подкожно»... Мне вообще эта сторона вопроса — взаимоотношения со зрителем — кажется сейчас крайне важной. Быть может, в «Романсе о влюбленных» я даже перегнул палку в этом направлении, переусердствовал. Слишком часто оглядывался назад: идут зрители за мной или нет? Или уже куда-то в сторону свернули?»

Я мог бы адресовать читателей и к выступлениям в печати других художников, с редкостным единодушием выражающих озабоченность состоянием контактов кино со зрителем. Но интереснее напомнить о уже появившихся на нашем экране первых результатах поиска в этом направлении.

В критике отмечалась необычность трактовки романтической революционной темы в фильме Н. Михалкова «Свой среди чужих, чужой среди своих»,— а ведь это качество, по-моему, во многом обусловила ориентация как раз на психологию и эстетические требования сегодняшней молодой киноаудитории. Из современных эстетических структур пришли в фильм и почти условная актерская пластика, и резкие, нервные перепады темпо-ритма, и повышенная экспрессивность изображения, окончательно отринувшая всякое бытоподобие, и дерзкие, ломающие сюжетную линию временные переброски, и сама синтетичность жанра, и музыкально-песенный комментарий.

(Стиль музыки А. Градского, стиль его пения как в «Своем среди чужих...», так и — особенно — в «Романсе о влюбленных», питается из очень разных источников, и это вполне обусловлено «современной эстетической ситуацией»; ее строй во многом интернационален, тут и интонации распевных «гимнических» мелодий, и «городского фольклора», здесь можно услышать отголоски песен современных «бардов», и итальянских «урлаторе», и самоновейший «бит», и еще многое, разное.)

Мне даже кажется, что дебютант в режиссуре, Н. Михалков «перегнул палку, переусердствовал» порядком, словно задавшись целью сделать своего рода кинохрестоматию наиболее популярных у молодежи жанров, мотивов, приемов и стилей — этакий симпатичный и яркий, но очень уж «не чуждый» эклектики, дайджест.

Род игры в фантастику предлагает своему юному зрителю дилогия Р. Викторова «Москва — Кассиопея» и «Отроки во Вселенной».

В условности комикса ищет свой стиль картина А. Стефановича «Дорогой мальчик»; музыкальный стиль «бит», на этот раз спародированный композитором А. Тухмановым,— стиль, еще вчера совершенно незнакомый нашему экрану, но уже более чем знакомый любому подростку,— сегодня определяет и ритмы и атмосферу этой ленты.

Все эти картины чрезвычайно неравнозначны по результатам. Я объединил их лишь по одному признаку: они внимательны к сегодняшним потребностям и интересам юной аудитории, а ведь это тот первый, принципиально важный шаг, без которого вообще трудно встать на путь серьезного, глубинного исследования духовного мира молодого современника.

Здесь — вновь надо говорить об этом — есть опасность «пойти на поводу» у вкусов небезупречных. Даже и в перечисленных мною картинах прием иногда становится самоцелью, и тогда внимание к интересам аудитории надо называть уже иначе — желанием ей потрафить, угодить во что бы то ни стало. Это уже суета. И важно, чтобы она не зачеркнула плодотворности самой тенденции.

Наш век сдержан на эмоции. Чем дальше, тем больше. Молодежь теперь принято упрекать в эмоциональной сухости. (Боятся проявлять чувства. Не любят высоких слов. Не доверяют пафосу. Наигранно грубоваты. «Девальвируется человеческое чувство»,— констатировал в уже цитировавшейся статье Р. Быков.)

Во всем этом лишь половина правды. Скупость внешнего выражения не всегда означает эмоциональную бедность. Чувства могут быть загнаны внутрь, они не становятся от этого менее значительными. Они даже не всегда «дремлют» и ждут, пока их пробудят. Порою от них тесно душе. Надо высказаться. Выкричаться, выораться, выпеться. Надо навести баланс.

Тогда помогает искусство.

Оно теперь громкое. В самом буквальном смысле громкое, это «молодежное» искусство. Танец требует всех сил, до изнеможения. Электроника оглушает бит-ритмами.

Взрыв интереса к поэзии, к лирическому выплеску души.

Потребность в тишине, в раздумье. «Модным», а точнее, глубоко необходимым сегодня становится самое разное по масштабу, стилю и времени возникновения искусство. Поэзия — от Шекспира до Вознесенского. Музыка — от Баха до поп-опер. А рядом — старинный романс (Церетели, Вертинский — нарасхват), а рядом — цыганщина, а рядом «биг-бит», а рядом — Прокофьев... Искусства зрелищные на наших глазах становятся все «синтетичней». В театре на улице Чехова играют драматичнейшие пьесы, но вооружились и гитарами, и поют в микрофон, и динамики сотрясают стены, и Тиль Уленшпигель — Н. Караченцов в спектакле М. Захарова «работает» с такой мерой самоотдачи, на таком свирепом «выплеске» эмоций, какого очень давно уже не видела наша сцена. Словно в нем, в этом средневековом Тиле, воплотилось все жизнелюбие, вся энергия, вся проничность, вся интеллектуальная раскованность, все эмоциональные потрясения его современного сверстника — вся эта буря только ждала своего часа, чтобы вырваться наружу таким вот Тилем.

Тот путь, которым ведет теперь Театр имени Ленинского комсомола Марк Захаров, отражает, по-моему, не просто художническую индивидуальность этого талантливого мастера, но и понимание природы современного молодежного театра,— опять-таки обусловленное особенностями современной молодой аудитории. Театр, который, судя по всему, видится М. Захарову, словно вырос из студенческих спектаклей, из молодежных студий,—это профессиональный театр, в котором живет дух самодеятельности в изначальном, «прямом» значении этого слова — то есть всеобщего творчества, инициативного и раскованного. Делятся всем, что умеют, чем богаты. Щедро и откровенно. И потому мгновенно устанавливается тот чуткий, активный и гибкий контакт со зрительным залом, который только и делает возможным разговор по душам — о главном и волнующем. В этом смысле даже такая драматургически несовершенная вещь,

как «Автоград XXI»,— все равно интересна и принципиальна для современной сцены.

Именно к такого рода контакту со своим зрителем стремился, по-видимому, Михалков-Кончаловский, вырабатывая условия своей «игры», определяя художественные компоненты, стиль и язык своего будущего фильма, щедро насыщая его музыкой, поэзией, пантомимой... Он понимал, что фотографически точное «правдоподобие» действительно не в состоянии сегодня выразить всю п р а в д у молодого героя. Выведенный на сцену или экран герой эмоционально сдержанный, «сухой», этакий «интеллектуал» и «циник», сколько бы ни был похож на своих жизненных прототипов,— похож по видимости. Ибо его реальный сверстник знает о себе больше, чем говорит. И созвучия этому «знанию», а вовсе не его словесной тени, прежде всего ищет в искусстве.

Мирный союз «физиков» и «лириков», заключенный в шестидесятых годах, не формален. Его нельзя было тогда не заключить — этот союз теперь внутри каждого из нас. В «интеллектуале» предполагаются романтические порывы, в романтике — интеллектуальность.

Молодой офицер военно-морского флота, «вполне современный», сдержанно-суховатый, от всяческой романтики, кажется, бесконечно далекий — из последнего фильма Ю. Райзмана и А. Гребнева «Визит вежливости» — оказывается, наполовину живет в поэтическом мире древних Помпей, в мире Лючии и Чужестранца. Причем парадоксальность его существования в этом мире мы чувствуем прежде всего оттого, что он принес с собою в эти наивные и жестокие Помпеи вполне современный рационализм. Принес Точное Знание как важный этический критерий всего сущего. Он действительно там чужестранец. Он принадлежит не просто другому веку — он нашим дням принадлежит. Райзман слишком серьезный художник, чтобы все это затеять ради всегда забавного «смешения эпох». Он пишет полифонию души нашего современника.

«Прагматичнейшему» Лагутину в «Самом жарком месяце» Ю. Карасика понадобились строки Леонида Мартынова:

И когда разбеганье галактик
Наблюдаешь в космической тьме,
То, не столь теоретик, сколь практик,
Обращаешь ты взоры
К земле...

Ю. Карасик, по-моему, очень точно почувствовал необходимость стихов в фильме. Они не противостоят «деловому герою», а дополняют его. В пьесе их не было.

...Искусство призвано не только отразить поколение. Оно должно его и выразить.

Разведка боем

Сценарий Е. Григорьева лиричен. Не потому, что герои говорят «белым стихом», или, как точнее определила И. Левшина, «антипрозой». Поэзия в том прежде всего, что его предметом является не столько жизнь героев, сколько жизнь их чувств. Вот чувство парит высоко и мощно, и все тогда исполнено смысла, все сияет и лучится, все целесообразно и совершенно. Чувство умирает — в фильме это трагедия, как если бы умер человек. Сюжетно человек продолжает жить, ест гречку, выбирает галстук для театра, заводит семью... А мы ждем, мы жаждем возрождения чувства. И фильм не закончится, пока оно не вернется.

Вот такой «романсный» жанр избрали для себя Григорьев и Михалков-Кончаловский. Избрали отважно, потому что «автономная» жизнь чувства экрану, кажется, еще не очень привычна, и еще менее привычна зрителям.

Мотивировки бытовые привычнее мотивировок поэтических. «Смерть» героя в середине фильма либо непонятна («А зачем этот эпизод с вымышленной смертью героя на вокзале? На вещи надо смотреть реальнее, строже, а тут—одна поэзия...» —из отзыва О. Тришина в «Таганрогской правде»), либо воспринимается как «сон» героя («Этот эпизод, видимо, не что иное, как сцены, разыгрывающиеся в возбужденном воображении героя... К сожалению, нелегко догадаться, что действие происходит лишь в воображении Сергея...» — А. Блинова, «Учительская газета»).

Догадаться об этом, действительно, нелегко. Рецензент «догадывается» по аналогии с опытом того кинематографа, где умирают только

от смерти. Нет, поэзия, видимо, явно не стала еще своей в кинозалах.

Эпизод «смерти» — хороший пробный камень. Даже самый непонятливый зритель должен с беспокойством заподозрить, что все это не совсем реально, что есть происходящему на экране какое-то иное объяснение, кроме бытового.

С другой стороны, и авторы фильма, предложив такой вот стиль общения со зрителем, должны теперь быть предельно последовательны в его проведении. Ведь предложена, по сути, и г р а, у с л о в н о е д е й с т в о, по терминологии самого режиссера. Условность требует четкого соблюдения условий.

Условностью в этом фильме также правит жизнь чувства. Она оправдывает сюжетные допуски, и эстетически чуткий зритель охотно их не замечает, прощает, как естественные и необходимые в т а к о м фильме. Зато сразу же реагирует, если что-то уже не против правды быта, а против правды чувства. И вот пример.

Из всего моря критических отзывов мне удалось выудить лишь два или три неуверенных упрека в том, что если следовать житейской логике, то герой не мог просуществовать в ледяной пустыне, без пищи и крова, сколько-нибудь длительное время. Большинство критиков не видит здесь никакой несообразности. Потому что, по законам поэзии, как раз мог! Как довженковский Иван был воплощенная стойкость, так Сергей в этом фильме — воплощенный Долг. Он должен был дойти — и дошел.

Зато п о ч т и в с е отзывы о фильме содержат недоумение по поводу того, как быстро Таня успокоилась и вышла замуж. И теперь уже н е м н о г и е не слишком уверенно объясняют, что у поэзии свой способ отсчета времени. Но этот их довод в данном случае звучит не очень убедительно. Ибо в эмоциональном наполнении этих ответственнейших для фильма сцен многое в актерском решении образа — и впрямь против правды чувства. В главе о Тане я постараюсь подробнее сказать об этом.

Словом, фильм оказался действительно «ездой в незнаемое» — и для зрителей и для авторов. И как в каждом «незнаемом», здесь не обошлось без опасностей, и не все из них удалось миновать вполне благополучно.

Судя по многочисленным интервью, и сценарист и режиссер рассматривают свой фильм как разведку боем. Они не ждали от результатов этого поиска совершенной гармонии. Им было важно знать — «что там, за горизонтом?».

Вот как описывает Михалков-Кончаловский лишь один из этапов этой разведки — «прорыв» в мир условности. «Многое открывалось в самом процессе съемок, многое было для нас неожиданностью... Шел поиск. Границы условности раздвигались. Я вдруг почувствовал, что передо мной не стена, а пространство. В него можно сначала протиснуть руку, потом плечи и голову, потом войти целиком».

Авторов интересовал не только мир условности сам по себе, не только его границы, «сопротивление на излом». Им было важно знать, как поведут себя в этом мире герои, наши современники? И какие здесь приемлемы мотивировки? Какая степень психологической углубленности?

Энергия этого поиска рождалась не от жажды оригинальности. Два серьезных художника, чьи предшествующие работы обнаруживали глубину и основательность в подходе к явлениям жизни, задумались о возможностях «новых путей осмысления человека кинематографом». В лирическом сюжете сценария им виделась, по словам того же Михалкова-Кончаловского, «картина эпическая. Эпическая, то есть подразумевающая измерение историей».

Не нужно доказывать, насколько такой поиск принципиален для искусства.

Движение. Статика

«Сама идея давняя — никак подойти к ней не мог. Самым первым и дальним посылом было впечатление 45-го года. Когда люди приходили с войны — и не могли примириться, привыкнуть к потере близких людей. Была любимая женщина — и нет ее. Как пережить? Как

пройти через это? Всем ли дано душевное возрождение? Оно мучительно пробивается, как трава сквозь асфальт»... (Е. Григорьев, интервью «Неделе»).

Серьезность первоначального замысла не оставляет сомнений. Обратим внимание только на одно: к той проблеме, которой касается здесь Григорьев, фильм приходит лишь во второй своей части. Это важно запомнить. Потому что и д в и ж е н и е м ы с л и начинается в нем, собственно, тоже только во второй, «черно-белой» части. Мы отсмотрели уже добрых две трети картины, и вот тут-то выясняем, что «все это присказка, сказка будет впереди».

Часть первая — экспозиция. Заявляются герои и тот строй их чувств, который целиком определит все координаты возникшего на экране мира. Продолжительность, даже затянутость, по формальным признакам, этой экспозиции нужна режиссеру, чтобы дать зрителям возможность освоить этот мир, увидеть его субъективным взглядом влюбленных. Потом режиссер разрушит этот мир — и ему нужно, чтобы мы успели его полюбить, осознать, успели постичь и мудрость его и красоту, и корни его и традиции.

Этой задаче он подчиняет весь строй «цветовой» части, этим камертоном выверяет работу оператора, этого требует от композитора.

Только этой задаче. Никаких отвлечений в сторону, никаких «обертонов» и «подтекстов». Все открыто, откровенно, прямо,— в полный голос.

Трубач возвещает приход нового дня. «Какая радость каждый новый день, как Новый год, как новый век, как новое начало!» И распахнется мир приветливый, мир, где все тебе друзья, мир-семья. Московский двор, где всё, и молодость, и зрелость, и старость, живет по законам любви. И целая просторная страна, наш большой дом. И солнце над нею («Какие облака! Какое солнце!» — род лейтмотива в фильме).

А. М и х а л к о в - К о н ч а л о в с к и й: «Первая часть картины — точка зрения человека, который любит, для которого все иное, мир другой, субъективный, и, не исключено, далекий от реальности. Я и не скрывал, что мир, увиденный глазами героя в первой части, нереален — воспринимается только солнечным и праздничным» («Неделя», 24 ноября 1974 г.).

Здесь режиссеру и необходимо то эмоциональное «фортиссимо», которое столь характерно для сегодняшнего «молодежного» искусства и о котором мы уже говорили. Звенящая напряженность, сконцентрированность чувств,— с первых же кадров фильма. На экране лица героев, неистово «преображенные любовью». Та же напряженность в резких перепадах ритмов, в переходах от взрывчатой тишины к стремительному движению, мельканию, вихрю. Она в песне, в которой, кажется, не существует никаких эмоциональных «ограничителей» — А. Градский поет ее на вполне современном «выплеске» чувств. Искренних и выраженных с предельной, обезоруживающей откровенностью.

На этом непрекращающемся фортиссимо строится вся первая часть. Заявленная «субъективность взгляда», «высокое состояние духа» становятся здесь доминантой. И высоту этого строя не нарушают ни ритмическая прихотливость, ни «остраненные» поэтичностью ракурса элементы быта, расчетливо и осторожно вводимые в кадр,— все это также служит тому, чтобы поддержать высоту мелодии.

Каково содержание этой мелодии?

(Люблю слушать песни на языках незнакомых. Прекрасная музыка парит в сферах высокой поэзии. Музыка всегда многозначна, и к ней домысливаешь столь же прекрасное содержание. Не люблю слушать перевод: часто выясняется, что имелись в виду вполне банальные вещи.)

Вот здесь и отзовется то обстоятельство, что движение мысли, предложенное сценарием, начинается лишь когда произойдет трагедия. Трагедия все резко изменит и заставит уже не только эмоционально сопереживать влюбленным, но и размышлять о природе самого вечного из чувств.

Первая же часть картины, при всем ее внешнем динамизме, внутренне статична. В ней нет, как говорят, «интеллектуального наполне-

ния». Она живет по законам чистого чувства, и этого, наверное, достаточно для этюда, для романса — не метафорического, а нормального, трехминутного. Но недостаточно для фильма. Ведь и поэзия тоже предполагает движение.

Высокое состояние духа героев и взволнованность авторов, выраженные средствами яркими и сильнодействующими, не могут не передаться в зрительный зал. Но у меня все время было ощущение, что нить эта то и дело рвется. Искры, которые щедро рассыпает экран, освещают зал, а вот воспламениться ему все-таки что-то мешает.

Может быть, мешает элементарность многих кусков текста, произносимого героями?

— Что надо выполнить — то выполню, лица не отверну!

— Правильно! И помни: береги честь смолоду...

Может быть, прямолинейность, с которой экран выражает темы высокого гражданского звучания, но — темы слишком личные для каждого из нас и слишком дорогие, чтобы касаться их вот так, наскоком:

«Василий Васильевич. Сережа, мальчик, призывник, солдат! Пришел твой день и час. Отец твой, Саша, Александр... (*плачет*)».

Как ни странно, в фильме, живущем по законам чувства, проведение вот этих, принципиально важных для авторов тем носит какой-то формально информационный характер. Василий Васильевич плачет, и нам понятно, что он вспоминает своего погибшего соратника и друга, но прочувствовать это нам уже некогда, на плаче тема и прервется, а действие поспешит дальше.

Неосмысленное, эмоционально неосознанное неизбежно обернется риторикой.

Пафос

Пафоса много. Преимущественно в первой части.

Пафосом исполнены слова Матери:

— Мой сын. Твои отец и мать родили тебя сильным и красивым. Не забывай, откуда ты, в каком ты вырос доме, в какой стране, будь честен и высок...

Пафос вторгается в лирические сцены:

«Таня. Еще мгновение... не уходи...

Сергей. Меня зовут, зовут исполнить долг...»

Пафосом звучат песни:

Прими в объятья нас, земля-Отчизна наша!
Мы присягнем тебе, все сыновья твои...

Открытый, высокий пафос был запрограммирован авторами с самого начала. Напомню еще раз слова режиссера: «Сценарий Григорьева можно было переносить на экран... не отступая от его пафоса, от его бесстрашия называть все своими именами, говорить обо всем с поднятым забралом».

Справедливости ради надо напомнить и о том, что искусство наше и раньше часто выходило к высокому, подлинно гражданственному пафосу. Причем сильны эти мгновения именно тем, что пафос возникал как логический итог происходящего, он далеко не всегда выражался, так сказать, «физической громкостью» произносимых слов — он был заложен в глубинах драматургии, он был серьезнейшим образом подготовлен всем ходом произведения.

«Мы редко теперь касаемся этих тем впрямую,— пишет А. Михалков-Кончаловский,— имея в виду темы Родины, Матери, Долга, Чести, Братства,— боимся декларативности, лозунгов».

Обоснованную тревогу Михалкова-Кончаловского — не разменять бы нам в искусстве высокие понятия на мелочь суеты — можно разделить, даже сознавая известную внутреннюю противоречивость этого его заявления.

До сих пор, говоря о «фильме на перекрестке», мы неизменно подчеркивали чуткость его авторов к требованиям и веяниям времени.

И вот впервые приходится отметить, что эта чуткость теперь им как будто бы изменила. В пылу полемики, стремясь утвердить право своего фильма на высоту звучания, они примитивизировали позицию своих предполагаемых оппонентов. Ведь, я думаю, сейчас нет спора о правомерности «высоких понятий»

в искусстве — в наши дни это странный и бессмысленный спор. Декларативности же искусство, действительно, избегает — и не без оснований. Жалеть о ней, и уж тем более стремиться вернуть «декларативность, лозунги» на экран — это значило бы игнорировать весь опыт нашего кино, пришедшего сегодня к нынешней «негромкой глубине» вовсе не случайно.

Между тем в стремлении «прикоснуться» к высоким, гражданственного звучания темам «впрямую» у Михалкова-Кончаловского нашлись бы союзники, в том числе и среди авторов лент недавних. И в монументальном «Освобождении» О. Курганова и Ю. Озерова, и в мужественно лаконичном «Белорусском вокзале» В. Трунина и А. Смирнова, и в современном киноромане С. Герасимова «Любить человека», и в лирической «Телеграмме» С. Лунгина, И. Нусинова и Р. Быкова, в исполненной эпического пафоса ленте Д. Храбровицкого «Укрощение огня» — во всех этих очень различных картинах последних лет, с разной мерой «громкости», но сильно и волнующе звучат и тема Родины, и тема Долга, и тема нашей героической истории, и тема неразрывной эстафеты поколений, и тема Любви в самом широком значении этого слова... Картины эти — тоже по-разному, с разной мерой полноты — отразили духовный опыт современного общества.

«Романс о влюбленных» взыскует о довженковском пафосе. Он словно протягивает руку через десятилетия, а заодно и через голову современного ему искусства, героям тридцатых годов, не боявшимся «называть вещи своими именами». Здесь легко обнаружить у него немало разнородных, но авторитетных предшественников — от довженковского Ивана до персонажей картин В. Гусева и И. Пырьева, тоже не чуждавшихся открытого пафоса и тоже предпочитавших прозе стихи.

Продолжить, подхватить традиции — не значит скопировать их внешние приметы. Герои Довженко бросали свои высокие слова как вызов, они отстаивали свое право на эти слова и эти понятия в те годы, когда вокруг них шел спор. Их пафос был пафосом борьбы.

Но вот современный герой, пусть даже и в условно поэтической ленте, настойчиво повторяет слова о своем Долге, кричит задиристо: «Лица не отверну!» — в этом тоже чувствуется вызов. Только кому же он адресован на этот раз? В кадре вокруг него — единомышленники, люди одной крови, одной веры.

Если же его оппонент, носитель «гражданственной анемии», предполагается в зрительном зале — тогда простого пафоса здесь маловато. Для убеждения, для активного воздействия на такого пораженного анемией зрителя искусству нужны убедительные художественные доказательства. Его пафосу нужна опора внутри фильма, нужны ощутимые и осознанные объекты борьбы героя — а иначе против кого же направлены его задор и его вызов?

Темы, право на существование которых в кинематографе полемически отстаивает Михалков-Кончаловский, появляются в драматургии фильма скорее как понятия, но не как темы. Появляются как данность, вне развития, вне осмысления этих высоких понятий героем. Сергей, прежде чем подвигом проявить свои качества, слишком долго говорит о них, и в сознании современного зрителя это обстоятельство не могло не сработать против героя.

«Современный зритель готов воспринять патетику, если я его соответствующим образом — эмоционально и логически — подготовлю. Если патетическое состояние возникает как естественная и органическая кульминация действия, то оно воспринимается органически и получает признание»*.

Умение «вывести» зрителя на необходимую высоту эмоционального напряжения — одно из важнейших умений в арсенале драматургии. Чтобы поверить в искренность героя, нам нужно знать точно, что если говорит он много и сильно — то значит, чувствует во сто крат сильнее. И чувство мы воспринимаем как истинное, только если внутреннее эмоцио-

* С. Юткевич. Кино — это правда 24 кадра в секунду. М., «Искусство», 1974, стр. 26.

нальное состояние героя «градусом выше» своего внешнего выражения. Если наоборот — это уже искусственная взвинченность, неискренность, риторика, а иногда — и истерика...

Внутренний мир Сергея — в фильме поэтическом — мог и не раскрываться перед нами всесторонне. Но он должен быть обозначен, это непременно. Пусть мы не знаем закадровой жизни героя, но мы должны ее чувствовать, догадываться о том, каков он, этот герой, в других состояниях, как он умеет думать и страдать, в чем сомневается, как к совершенству стремится.

Полемическое желание скорее выйти на заданную высоту мешает авторам фильма взять необходимый разбег. Герою надо верить на слово. Мы не знаем о нем ничего сверх того, что он сам о себе говорит,— и потому кажется, что этим немногим исчерпывается его содержательность. Нет ощущения объема. Плоскость. Толкаться вглубь бесполезно — Сергей постоянно в состоянии некоей эмоциональной ослепленности, он влюблен, и этим все сказано. Это состояние авторы заставляют ощутить в полной мере и нас — субъективность взгляда, заявленная с таким темпераментом, не может не захватить. И все-таки придет миг, когда мы почувствуем однозначность слов и поступков героя — ведь не о влюбленности, а о любви этот фильм, чувстве глубинном, многое в человеке открывающем.

Но герой по-прежнему не подпускает к себе. Кажется, весь нараспашку, а — не подпускает. Все для него как будто бы ясно. Легко и без раздумий, готовыми формулами срываются с уст громкие слова.

(Во многом это относится и к другим героям фильма — они только высоки, высоки постоянно и... заданно. Как справедливо отмечает В. Свительский в воронежской газете «Молодой коммунар»,— пафос тут «не корректируется иронией». Лишь однажды посетила этот фильм улыбка — и вспомните, как облегченно-радостно отозвался зрительный зал на эпизод, когда умудренный опытом Альбатрос диктует сразу всем своим товарищам одно и то же возвышенное письмо к любимым.)

Потом для героя настанет час душевных испытаний: любимая замужем за другим, она и сама — другая. И вновь без подготовки, без разгона выйдет он на привычную ему высоту слов:

— В чем суть вещей, где мирозданье?

«Шекспировский» стиль его речей кажется мне здесь декоративным. Шекспир здесь, по-видимому, лишь знак душевного смятения героя, не более того. «Глобальные» вопросы Сергея идеально риторичны: он и не ждет ответа ни от других, ни от себя самого.

Такое «условно-романтическое» решение первой части фильма, по-видимому, и дает основания для двойного толкования самого его стиля. Есть критики, которые вообще не считают это решение поэтичным — им, как, например, В. Карнаухову, рецензенту «Омской правды», слышится даже авторская «ирония над книжными, условными, оторванными от жизни представлениями о любви», а также «светлая печаль по утраченному идеалу». В поступке же Тани, которая, «спрятав подальше от глаз обгоревшую на траурном костре карточку, выходит замуж за знаменитого хоккеиста»,— видится выдвигаемое авторами фильма свидетельство «дистанции между юными нашего времени и времени Ромео и Джульетты».

Утверждение странное. Звучащее, как злой домысел. И все-таки однозначность ощутимо работает против авторского замысла. Эмоциональная напряженность, очень точно соответствующая характеру современного молодого героя и чрезвычайно импонирующая современной молодой аудитории, нередко нейтрализуется в нем плоскостностью, заданностью духовного мира персонажей. Однозначность работает и против поэтического стиля фильма. «Поэтический театр для меня,— справедливо писал Г. Товстоногов,— это такой театр, где царствует многозначность... Однозначность... даже если она положена на верное актерское существование — главный враг образности в современном театре. Она убивает саму возможность появления поэтичности» *.

* Г. Товстоногов. Круг мыслей. Л., «Искусство», 1972, стр. 28.

Что такое высота

Все начинается с любви...
Твердят:
«Вначале было слово...»
А я провозглашаю снова:
«Все начинается
с любви».
Р. Рождественский

«Вернуть словам высокое звучание» авторам картины удалось, по-моему, на иных дорогах. Ибо поэзия все же возникает в фильме.

И эта поэзия опять-таки связана с теми же понятиями — Родина, Долг, Мать...

Тема Родины постоянна для фильмов Михалкова-Кончаловского. Я не стану сейчас углубляться в эту сторону вопроса — об этом подробно и интересно писал А. Липков в своих статьях о «Дворянском гнезде» и о «Романсе»*. Отмечу лишь, что ни в одном из своих фильмов режиссер не пытался решать ее средствами чистой риторики — тема рождалась в самом лирическом строе картин.

Это лирическое начало побеждает, в конечном итоге, и в «Романсе». Оно перекрывает своим спокойным и чистым тоном искусственную взвинченность умозрительно выстроенных диалогов и эпизодов, отодвигает их на второй план.

Лирическая мелодия зарождается совершенно самостоятельно и, по-моему, даже «незапрограммированно» — из прошлого опыта, из глубоко прочувствованной и осознанной постоянной темы режиссера. Парадоксальным образом и в этой картине, сознательно стремящейся уйти от правдоподобия, от быта, режиссеру оказывается необходимым все его умение чувствовать быт и очень полно, осязаемо передать на экране его атмосферу, его фактуру, его человеческое наполнение. И в «Дворянском гнезде», и в «Дяде Ване», и вот здесь, в «Романсе», он снимает быт так, что за «проходными», ускользающими этими кадрами мы слышим отзвуки судеб. В том, каким предстает на экране старый арбатский двор, комнаты, где живут герои, с их запутанной «географией», нишами и темными закутками, с фотоснимками на стенах, с потертыми абажурами и цветочными горшками,— таинственным образом материализуются для нас биографии поколений, героические и высокие, материализуются те самые корни и связи, о которых нам потом так выспренне скажут словами. Здесь все многозначно, потому что смысл появления каждого кадра на экране много глубже и серьезнее их непосредственного предметного содержания; здесь все обретает значение и осмысленность — и последовательность появления этих кадров, и ритмы монтажа, и звукозрительный контрапункт — то есть все возвращается на ту волну одухотворенного, теперь уже истинно поэтического кинематографа, которым — фильм это подтвердил — так владеет Михалков-Кончаловский.

В дальнейшем ходе картины, когда для героя действительно словно бы «прервется связь времен»,— режиссер сумеет вот так же физически ощутимо передать на экране эту оборванность, нарушенность связей. В том, как Л. Пааташвили снимет массивы новых панельных многоэтажек, интерьеры комфортабельной и необжитой квартиры, стандартизованной и «усредненной» (здесь уже нет географии, нет истории и нет тайны, только геометрия), удивительно выразится отсеченность настоящего героя фильма от прошлого. Связи надо восстанавливать, и надо заново возводить будущее.

Эта линия фильма — тоже поэтична в своей основе, потому что она несет второй смысл и ту открытость души художника, на которую нельзя не отозваться нам в зрительном зале.

Исподволь, из эпизодов в старом арбатском дворе, где, кажется, негде поселиться недоброжелательству, где поразителен и правдив — не в бытовом уже, а в глубинном своем смысле—дух единства, где все чувствуют себя семьей, где свято помнят о прошлом и с неспешной мудростью, с гордостью лелеют идущее на смену,— из всего этого и рождается и набирает силу в фильме образ Родины. Здесь Михалков-Кончаловский, словно бы споря сам с собой, со своими собственными теоретическими выкладками, дает нам пример

* «Искусство кино», 1970, № 2; 1975, № 4.

образа высокого, но по самой своей художественной природе отрицающего всяческую декларативность. И образ этот динамичен, он постепенно, но властно заполняет пространство фильма. Так мелодия развивается в широком симфоническом течении. Раздвигаются границы арбатского двора, и громадная страна бережно принимает в свои руки героя, выходящего в самостоятельную большую жизнь мужчины и воина.

Тема Матери. И здесь та же двойственность решения — теоретически обоснованное в статьях режиссера «возвращение» на экран «высоких слов», и интуитивное постижение художника, сердцем знающего, что и высота и смысл — все же не в словах заложены.

Должен сразу оговориться: образ, созданный Е. Солодовой,— образ патетичный и сильный. Здесь найдена очень точная мера отвлеченности от быта, от случайного и частного, и образ Матери вырастает до эпичности.

Но посмотрим, к а к это происходит, благодаря чему и вопреки чему.

Текст, вложенный авторами в уста Матери, тоже изобилует готовыми формулами, сентенциями и истинами, образно не осмысленными. Добавим к этому, что текст ее назидателен, и это входит в противоречие с самим намерением авторов адресовать фильм молодежи, то есть зрителю, особенно нетерпимому к любым назиданиям в искусстве.

«Сложнейшая роль была у Елизаветы Михайловны Солодовой,— пишет Михалков-Кончаловский.— У нее в фильме только самые высокие, вознесенные на котурны, «античные» слова».

(Вновь — «слова»! Не высота античных чувств, не высота понятий и поступков — высота «слов».)

Солодова сыграла высоту чувств вопреки словам — духовную высоту и выстраданность, пережитость жизненных устоев, а не политическую грамотность. Сыграла правдиво, несмотря на то, что волею авторов ее героиня во многом лишена непосредственности душевных движений (об этом очень справедливо, по-моему, писал Ю. Смелков в «Советском экране»).

Сыграла и за погибшего мужа своей героини, отдавшего жизнь за Родину, сыграла и за ее сыновей, только еще входящих в жизнь. Да, и за них тоже, потому что ни этой высоты чувств, ни этой обобщенности, ни этой правды нет у В. Конкина и А. Самойлова, играющих, а точнее — обозначающих младших братьев Сергея.

Сцена в самолете, когда ее героиня летит через всю огромную страну к сыну, потерянному было и вновь обретенному,— одна из самых сильных, это образец той истинной, средствами искусства достигнутой патетики, которая рождается не из заданности, не вдруг, по авторскому пожеланию, а изнутри произведения, из его художественной логики. Пробившись через построения громогласной риторики, уже окрепла в н у т р и фильма тема Родины, уже выросла, выпестованная чуткостью, мудростью и человеческой содержательностью актрисы тема Матери, уже живет в фильме высокой и полнокровной жизнью тема Любви — и теперь в этой точке все три темы соединились, сомкнулись, образовали многомерный мир п о э т и ч е с к о г о, примет которого мы так жадно ищем и всегда так дорожим ими в искусстве.

Идет закадровая песня о Матери, одна из лучших песен фильма, в своей стилистике тоже словно соединяющая сегодняшнее с вечным, несущая интонации пронзительной искренности, гимническая и интимная одновременно.

А Солодова свободна от слов, и их плоскостность не мешает ей теперь, не разрушает истинности и высоты чувства. Если же мы захотим домыслить то, что она говорит, то единственно возможными покажутся нам здесь именно простые человеческие слова, без грана риторики. Летит к сыну мать, рассказывает о нем, гордится им, и плачет. От счастья, от гордости, от прекрасной и трудной полноты этой жизни.

Именно здесь особенно ощутима та эмоциональная высота и напряженность, которая и рождает в зрительном зале и чувства высокие, и мысли о главном, и несуетные, незатертые слова...

Таня

Таня — один из эпицентров спора.

«Героиня фильма не изменяет любимому. Она даже не изменяет его памяти. Она умирает вслед за ним, и все то, что с ней происходит, выглядит в фильме еще более убедительным подтверждением ее смерти, чем если бы ее на наших глазах пронесли в гробу» (Б. Тулинцев, «Советская молодежь», Рига).

«Поступок Тани — это не отречение от одной любви во имя другой, а нечто совсем противоположное: возрождение любви как чувства, без которого не может жить человек, торжество любви к жизни» (Ю. Хомайко, «Тамбовская правда»).

И в то же время:

«Гамлет, принц датский, не преминул бы заметить, со свойственным ему строгим юношеским максимализмом, что-нибудь в том роде, что еще «и башмаков не износила»... (Л. Хихадзе, «Вечерний Тбилиси»).

«Две Тани. Таня Первая — сгорающая от святого огня девочка, ласковый, беззащитный зверек, но искренняя и смелая... Спасибо за эту Таню. Таня Вторая...— восторженная самочка. Самовлюбленная, эгоистичная к тому же... Жив любимый — люблю, умер любимый — умирай и любовь, я полюблю хоккеиста. Тоже парень ничего. «Я умерла, нет больше прежней Тани». Нет уж, извините, не каждый может умирать столь удачным замужеством» (О. Коломейченко, лаборантка. Из дискуссии в газете «Молодой коммунар», Воронеж).

«Что же осталось теперь «для бедной Тани»? Хрусталь и люстра над головой? Вот на что сменяла она облака и солнце, первая преступив клятву... В зрительном зале за моей спиной вздох: «Эх, на что парня променяла — на сервиз...» (Е. Добровольская, «Восточно-Сибирская правда», Иркутск).

«За Сергея спасибо, но объясните Таню!» — просит В. Гриднев, участник дискуссии в воронежской газете «Молодой коммунар».

«Дорогой Валентин, относительно такого фильма спроси что-нибудь полегче,— отвечает ему критик Л. Коробков.— ...Почему Сергею, Люде, Игорю, матерям, Альбатросу, Трубачу то мучительно и неразрешимо трудно — то вдруг легко-легко, так что малогабаритная квартира, где всего-то и дел, что выпивают зятья с шуряками, над миром возносится этаким «Салютом»? Почему Сергей то герой, то оказывается в эпицентре какого-то полублатного толковища? Какие внутренние процессы определяют «внешние» падения и подъемы, что внутреннее за жестом, за поступком?

Ответы фильма,— продолжает воронежский критик,— сплошь в духе того литературного персонажа, у которого «этого не может быть, потому что этого не может быть никогда». Полюбила потому, что полюбила. Разлюбила потому, что другой муж. Почему подвиг? Потому что «впитал с молоком матери». Почему шатнулся в обывательщину, чего, следовательно, «не впитал»?.. Особенная в фильме психология — вся на коротких замыканиях».

Не будем сейчас отвлекаться в область журналистской этики, требующей от критика и доказательности положений и необходимой корректности тона. Л. Коробков в плену раздраженности — что ж, не он первый, не он последний. И если мы приводим здесь столь обширную цитату из статьи, автор которой даже и не пытается понять точку зрения создателей фильма,— а без этого стоит ли браться за перо? — то лишь чтобы показать, как непримиримо далеко зашло расслоение мнений и толкований этой картины.

С точки зрения житейской логики, неприязнь к Тане не так уж беспочвенна. «Еще и башмаков не износила», как появился Хоккеист. Именно Хоккеист! Авторы фильма здесь отступают от ими же принятого правила избегать социальных примет. Герои их ленты — Юноша, Девушка, Мать Юноши, Мать Девушки, Трубач... Конечно, Юноша к тому же еще водитель троллейбуса, но мы узнаем об этом лишь во второй части фильма. И уж совсем никогда не узнаем, кто Трубач (предположения рецензентов на этот счет самые разные, кто-то считает его музыкантом-профессионалом, а кто-то механиком аэропорта). Все это

не играет в нашей истории совсем никакой роли — нас волнуют должности героев лишь «по рангу поэзии».

И вот — Хоккеист. Это, в общем-то, для авторов тоже неважно, они и не предполагали, наверное, какой взрыв неожиданных «обертонов» внесет с собою в их фильм эта конкретность профессии героя.

«Восходящая звезда советского хоккея». Миллионы телезрителей у экранов, когда он забивает свой победный гол. Сверкающая машина. Прославленная хоккейная команда, в полном составе, пирует на свадьбе молодых. Ну, ей-богу, где тут устоять против Хоккеиста простому, ничем не примечательному парню из «морской гвардии»! (Помните: «не каждый может умирать столь удачным замужеством»?) А в кадре уже возникает «хрусталь». (Помните: «эх, на что парня променяла!»?)

Теперь у А. Блиновой из «Учительской газеты» есть, кажется, все основания полагать, что Таня «просто нашла свое место в комнате, заставленной хрустальными бокалами, увенчанной хрустальной люстрой»...

Подобные рассуждения, на мой взгляд, очень далеки от понимания художественной логики фильма. Авторы этих статей идут скорее от логики бытовой: сопоставляя «факты, изложенные фильмом», они констатируют неверность Тани, а неверность — это, конечно, плохо.

Но искусство — не набор прописей, оно тем и интересно, что предлагает и исследует, анализирует сложность мотивов и поступков. Вне этой сложности, надо полагать, и Отелло окажется всего лишь достойным осуждения ревнивцем, и толстовская Анна покончит с собою закономерно, запутавшись в собственных грехах. Что же до неверности, то еще Вероника из пьесы В. Розова «Вечно живые» и фильма М. Калатозова «Летят журавли» многих поставила в тупик: явно отрицательная героиня, а мы ей сочувствуем.

Но вернемся к «Романсу о влюбленных». Может быть, вся эта разноголосица мнений служит подтверждением многозначности происходящего на экране? Ведь действительно же, истинная художественность, которая адресуется к самому разнообразному жизненному опыту и умеет в каждом пробудить отзвук, предполагает возможность разных толкований. Она в какой-то мере лабильна, но все же именно «в какой-то мере». Ибо существует и такое понятие, как позиция авторов фильма, их собственная точка зрения — ее не может не учитывать зритель, вырабатывая свои оценки.

Если разброс оценок превышает какую-то разумную величину, если чувства, которые зрители испытывают к героине, колеблются от нежности (И. Левшина в «Советском экране») до лютой ненависти, в которой признается один из участников диспута, организованного мурманской газетой «Поля́рная правда», то можно ли в этом случае говорить о выявленной в фильме системе нравственных оценок?

В самом деле, вспомним инвективы критиков.

Романтически прекрасный взлет любви «современных Ромео и Джульетты» завершился «полублатным толковищем» в электричке. А «бедная Таня» вышла замуж так удачно, что благородные мотивы Татьяны пушкинской — «но я другому отдана...» — явно теперь не для нее. «Восторженная самочка»... Польстилась на «престижного» мужа...

«Вероятно, здесь допущен режиссерский просчет»,— резюмирует Е. Громов в «Литературной газете».

Разобраться во всем этом очень важно, раз уж мы взялись исследовать и перспективы и тупики пройденного фильмом «пути в незнаемое».

«Романс о влюбленных», при всей своей устремленности к «вечным истинам»,— все же не притча. Он достаточно внимателен к психологическим мотивировкам, чтобы наделить героев чертами, внутренне объясняющими их поступки.

Таня, разумеется, не принадлежит к числу сильных натур. Она из тех, кто светит отраженным светом, жадно тянется навстречу своему светилу, чутко улавливает каждый его луч. Сергей далеко, он в армии, и она будет терпеливо ждать просвета в облаках. Она будет ждать.

Но вот светило погасло. Сергея нет, нет совсем. Ждать больше нечего. Нечего отражать. Нет больше и Тани, как не стало бы без Солнца Земли. Мертвая, закоченевшая материя.

С потерей Сергея ушло что-то главное, движущее.

Движущее — в буквальном смысле слов. Вспомните пластику Тани в начале фильма. Нечто неуловимое, беспрерывно меняющееся, струящееся, загадочно мерцающее, загадочно необычное, прелестное в своей угловатости и неправильности. Какой-то своего рода «импрессионизм» актерской манеры — Е. Коренева передает прихотливо, в непрерывном движении живущее чувство, передает столь совершенно, что многое можно забыть в этом фильме, но не забудешь эту ее пластику, одухотворенную и, при всей необычности, свободную от всякого намека на эксцентризм.

Приходит весть о гибели Сергея, и движение исчезает. Застывает лицо, глаза без всякого выражения следят за мелькающим телеэкраном — там передают что-то необязательное, случайное, не имеющее для Тани ни значения, ни смысла. Тоже — порвались связи... Неловки, неудобны, «замороженны» позы. Как раньше в пластике было выражено счастье, так теперь в пластике передается опустошенность.

Потом приходит Хоккеист. Ошибается А. Блинова, ошибается и тот зритель, который вздохнул за спиной Е. Добровольской, полагая, что Таня польстилась на «хрусталь». Уж этого в фильме совсем нет. Таня смотрит на Хоккеиста поначалу так же, как смотрит сводку погоды по телевизору — ровно и безжизненно, словно бы и не видя. Оттаивает трудно, а когда оттает, то не гостя из мира «high life» почувствует в нем, а — точку опоры. Почувствует живительный свет любви и откликнется на него, как откликается на солнечный луч закоченевшее растение. Вот и вся история.

Да и авторы, неосторожно вводя в фильм Хоккеиста, конечно, не имели в виду мотивов благополучия и того, что называют «мещанским счастьем». Они о другом думали. Чтобы пробудить» Таню, нужен был сильный удар. Нужен был Хоккеист во всем его блестящем оперении, не имеющем для Тани ровно никакой практической цены, но способном привлечь ее внимание. Так что Хоккеист — тоже не столько бытовая, сколько поэтическая «должность».

«Смерть» Тани и ее «возрождение» к любви мы, по-видимому, должны воспринимать как условность, как поэтическую, — «романсную» истину, ту истину, которая в этих параметрах извечна; она и нужна потому, что станет причиной и началом духовных испытаний для героя.

Чтобы понять, а еще важнее — прочувствовать «вечный» смысл всей этой истории, нам необходимо здесь, как нигде в этом фильме, отрешиться от случайного, от всего, что может вывести нас к глубокомысленным рассуждениям из серии «и так бывает». Это сразу исказило бы ход поэтической мелодии,— ведь, раздражившись против Тани, преисполнившись к ней осуждением, мы и Сергею станем сочувствовать совсем иначе. В Тане мы тогда ощутим корень зла — в личном ее непостоянстве, в психологии «самочки», как сказала бы О. Коломейченко,— и куда только денется сразу «вечная» идея фильма!

Сценарист это очень хорошо понимал. Пренебрегая бытовым отсчетом времени, он изобразил все же некую временну́ю и психологическую пропасть между «Таней Первой» и «Таней Второй» (опять-таки пользуюсь терминологией О. Коломейченко).

«Была Таня, Танюша, Танечка. Была, да вся вышла, слезами изошла. Нет теперь Танечки, есть Татьяна Дмитриевна.

Не засмеется, только улыбнется.

Красивая, вежливая, сдержанная.

Работница, умница, взрослый, надежный человек».

Удивительное дело — литература. Прочтешь обычнейшие слова — и действительно ощутишь в полной мере и глубину пережитого героиней, и невыносимо долгое, бесконечное, по ее субъективному отсчету, время, которое утекло с той поры, как ушел любимый и как новая жизнь, ее спокойное течение стали привычными. Как мучительно медленно затяги-

ваются раны, и как ждет человек нового пробуждения.

А всего-то — семь строчек текста. Художественного текста. Чтобы объяснить все своими словами, мне понадобилось куда больше строк, и то не знаю, объяснил ли. Вот и в фильме тоже — все есть, и «слезами изошла», и «не засмеется, только улыбнется», все, от строчки до строчки экранизировано. А пропасти нет — ни временно́й, ни психологической.

Я не могу точно сказать, почему ее нет. Может быть, и даже, наверное, прежде всего оттого, что актриса не смогла ее сыграть. Эмоциональную «смерть» Е. Коренева сыграла отлично и самоотверженно. Но труднейшую сцену встречи с «восставшим из мертвых» Сергеем провела на волне какой-то неосмысленной, не наполненной ясным содержанием «остраненности». В ее спокойствии здесь нет подводного течения, в нем можно увидеть лишь глубокое и непонятное равнодушие.

Нравственно оправдать Танино поведение в этой сцене нам мешает, как ни странно, заданная героине «поэтическая функция». Таня ведет свою тему «я другая» последовательно и, наверное, излишне прямолинейно, раз в решающий миг незапрограммированным «обертоном» приходит ощущение необъяснимого равнодушия и к тому, кто был ей дорог, и к собственному прошлому.

Разумеется, чуткий зритель поймет, что авторы меньше всего предлагают нам осудить Таню, и сможет отделить предложенный ими волнующий, трагический материал от частных просчетов его воплощения. Но кинематограф — не театр. Здесь не сыграешь заново. Каждая неточность здесь приобретает значение абсолюта. Вот и в данном случае — всего лишь неточность, но, по-видимому, серьезная, раз уж так велик лагерь противников «бедной Тани».

Сергей

Способ, которым раскрывается перед нами герой фильма, необычен. Две половины фильма — два мира, внутренне статичных, как затянувшиеся мгновения. Мир первый, переполненный любовью, управляемый любовью, о любви кричащий. Его долго экспонируют, его закрепляют в нашем сознании как мир вечный, гармоничный и неизменный («так будет всегда!»). Потом стремительно надвинется катастрофа, и из черноты, из небытия возникнет другой мир. Мир без любви. Другое состояние, столь же статичное, но — вопиюще дисгармоничное, а потому и неустойчивое, требующее разрешения.

Когда, пройдя и через «рай» и через «ад», герой придет к простой и высшей мудрости финала, мы оставим его на пороге какой-то новой жизни, где сумеют соединиться в одно целое и проза и поэзия, где будут неразрывны и гармония и диссонанс. Это и будет Жизнь, и человеку необходимо знать ее крайние точки, и высоту ее и глубину, чтобы осознать и оценить все прожитое, во всех его оттенках и градациях,— как счастье, главное и уж действительно единственное — другого дано не будет.

Из статики вырастет движение. На этом пороге мы и оставляем героя.

В такой конструкции фильма заложены и его сила и слабость.

Статичность полярных «миров» позволяет нам подробно их рассмотреть, вжиться в них, вчувствоваться. И здесь прекрасную службу сослужило фильму умение режиссера ощутить современную молодежную аудиторию, ее эмоциональный настрой, ее эстетические пристрастия.

С другой стороны, статичность может показаться и раздражающе назойливой, когда возвышенность чувств, существование героя «на котурнах любви» обернется риторикой, едва появится в нем хоть тень наигрыша. Здесь возможны только искренность, только предельная свобода и естественность чувства. Очень серьезное испытание для авторов — профессионализм, «техника» способны лишь испортить песню.

Но посмотрим, как воссоздаются на экране эти миры, эти две «ипостаси» Сергеевой души.

Радостное и полное ощущение новизны и свежести охватывает зрителя в первых кадрах

фильма, когда опрокинулся на экране сияющий солнечный мир, когда зашумела стереофония трав и дождя, а тишина была такой осязаемо звонкой. Потом побежали влюбленные, и все слилось в ослепляющем мелькании.

И Парень взял гитару, и понесся с экрана, в невероятном «выплеске души», отчаянный мальчишеский голос:

Синева-а!
Блеск воды-ы!
Нет ни дней, ни часов, ни мину-ут!

И откуда-то из темноты драной будки на облезлой барже явилась Она, в залихватской старомодной шляпке, и, немилосердно копируя какую-то мюзикловую кинозвезду, песню продолжила: «Только я и ты, да только я и ты, да я и ты-ы-ы...» — мелко и филигранно, как перестук каблучков, как движения проворных девичьих рук. «Заплела лен»...

(А ведь все это, кажется, уже было — и бег влюбленных, и шляпка, и сияющий берег...)

Но до чего же в этот миг здорово в зрительном зале! Кино, которое вспомнило о своей обязанности быть еще и зрелищем, нести с экрана Чувство, а не мысль только, в задоре молодого максимализма обрушивало на нас все свое обаяние, всю свою магию. И поэзия рождалась из простых вещей — из того, что влюбленные ничего больше не знают, и знать не хотят, кроме любви и друг друга, из того, что они веселы, что она изображает Зайца, из того, что оба говорят вечные любовные глупости, но ни один не принимает при этом глубокомысленный вид.

Так мы познакомились с героями фильма. Так мы познакомились с Сергеем.

Если были обстоятельства, которые мешали сразу и безоговорочно его принять — то они целиком касались только актерской индивидуальности исполнителя. Е. Киндинов старше своего героя, и это, по-моему, очень существенно. Весь предложенный актеру стиль поведения, пластика, ритмы, даже этот срывающийся мальчишеский голос, что поет за кадром,— все это для «teenagers». Зрелость, естественно, требует большей сдержанности; Киндинов — скорее актер для второй, «черно-белой» части картины.

Мешало и то, что в стихии этого м у з ы к а л ь н о г о фильма актер жил в н е м у з ы к и. Его Сергей очень проигрывал пластически Тане, двигавшейся разнообразно, выразительно и абсолютно музыкально. Это замечалось сразу же и многими (на первом же обсуждении фильма в студенческой аудитории, организованном редакцией «Искусства кино», зрители жаловались на то, что «он сам по себе, а музыка сама по себе»).

Но вернемся к динамике фильма, его эмоционального мира и его темы. Нас уже ввели в круг родных и друзей героев, и мы ощутили одухотворенную атмосферу старого московского двора. Авторы фильма все еще увлечены «вхождением» в непривычный мир условности, они пробуют его границы, то вводя в кадр осветительный прибор, то заставляя Трубача обращаться с экрана прямо в зал. Стилистика фильма интенсивно расширяет свой арсенал. Но для зрителя движение уже прекратилось. Экспозиция фильма завершилась сама собой — новые кадры не несут нового знания о героях. Развития нет, начались декларации. Пришло ощущение той однобокости духовного мира героя, о которой мы уже говорили.

Правда, зритель все еще под обаянием первых кадров. И готов пропустить мимо ушей информационную беглость, нормативную обезличенность характеристики героя — ведь все в фильме еще впереди, а пока, видимо, нужно «держать в уме» сведения о его высоких моральных качествах.

Тем временем Сергей уходит в армию. Армейские эпизоды выглядят — как и хотел Михалков-Кончаловский,— как «нечто ослепительно-героическое».

Есть ли движение образа в этих эпизодах? Ю. Смелков в «Советском экране» считает, что «мощь Тихоокеанского флота, показанная для того, чтобы подтвердить положительные качества героя,.. использована зрелищно... но художественно впустую». В противоположность ему Р. Боровков из «Советской Литвы» утверждает, что именно в этих кадрах и «начинается мужание героя, крепнет его характер, обостряется высокое чувство долга».

Мне хотелось бы согласиться с Р. Боровко-

вым. Более того, было бы очень важно согласиться с ним. Весь жизненный опыт говорит о том, что именно такую эволюцию и должен был претерпеть герой в армии.

Но не опыт фильма. «Ослепительно-героическое» в своем стремительном движении тоже оказывается внутренне статичным — герою в этих эпизодах трудно «расти» по той простой причине, что расти ему уже некуда. Он пришел в армию неким идеалом «мужчины и воина», им же он и вернулся к себе на Арбат.

Читателю может почудиться ирония в этих эпитетах и определениях: «идеал мужчины и воина»... Добавлю еще: «рыцарь без страха и упрека». Честное слово, употребляю все эти слова абсолютно всерьез. Во-первых, потому, что верю в право художника стремиться к воплощению такого идеала, такого современного «рыцаря». Во-вторых, потому, что верю не только в возможность, но и в художественную целесообразность такого воплощения. Не забудем, что в замысле фильма — «любовь пробуждает все лучшее в душе...»

Но дело в том, что, стремясь изобразить душевный подъем влюбленного Сергея, в специально затянутой экспозиции образа авторы изобразили скорее некую нормированную «правильность». В том Сергее, каким мы его видим в «цветной» части фильма, нам все время не хватает ощущения человека не только стойкого, верного себе и своим принципам, но и ищущего, преодолевающего, не успокоившегося. «Гармония» в душе влюбленного выглядит скорее как некая завершенность, окончательная, лишенная потенций к развитию, сформированность человека, для которого уже все и навсегда определилось.

Здесь очень тонкая и очень важная грань. Душевные подъемы и спады — свойство живой души. От героя же стопроцентно правильного нам трудно ждать «неправильных» поступков. Поэтому зрителю, поспешному в суждениях, все поведение Сергея после «измены» любимой и впрямь может показаться падением с идеальных высот в пучины «полублатных толковищ».

Судите сами. Человек изъяснялся исключительно высоким стилем. Он много говорил о Долге, о Чести, об Уставе. Узнав о том, что любимая замужем, он обратился к мирозданью и сути вещей. И вдруг рядом, встык:

— За-гу-загу-загулял, загулял
Мальчонка, да парень молодой, молодой,..—

и драка в электричке, которая многим рецензентам показалась и безобразной и для этого фильма инородной.

Умом мы понимаем: произошел слом, и тот мир любви и гармонии, в котором пребывал герой, начал раскалываться пополам. Но мы уже слишком оглушены тем простым фактом, что т а к о м у герою, оказывается, доступны человеческие слабости. Терзания, мучения, сомнения. Несправедливость, грубость, жестокость. Раньше мы и возможности такой не допускали.

С миром «эмоциональной напряженности чрезвычайной степени» авторы прощаются в сцене на вокзале. Сцене стилистически очень неоднородной. С одной стороны, условность происходящего, отстраненность от каких бы то ни было бытовых объяснений достигает апогея: герой умирает, он корчится в конвульсиях, он движется в ритмах трагической пантомимы, его торжественно несут в ослепительном свете дигов, а нам следует понять, что это не герой умирает, а его душа расстается с любовью. «Какая гордая и светлая печаль»,— скажет Альбатрос.

С другой стороны, почему на вокзале?

В эпизоде, где все «задействовано» на тему, где каждая деталь «говорит», где исполнены значения слова и ритмы, музыка и свет — вполне конкретные электричка, вокзал, подъездные пути... А они что символизируют? Множественность жизненных троп? Широкие горизонты? Дальнюю дорогу?

Вокзал ничего не символизирует. Здесь, в этой сцене, все что-нибудь символизирует, кроме вокзала.

Замысел авторов, «либретто» эпизода, каким они себе его представляли, мне видится приблизительно таким.

«Любовь ушла. Он готов драться за эту любовь, готов к борьбе. Но это бесполезно. Любовь и насилие — вещи несовместные. Он понимает это. Впереди — пустота, смерть...»

Мотивы рыцарственности. Бросить перчатку счастливому сопернику. Высота побуждений и мотивов, и если заблуждение — то заблуждение благородное. Осознав его, герой сходит со сцены.

Однако бунт героя надо пластически выразить. И авторы последовательны, когда прибегают к средствам возвышенной условности — движения героя приобретают балетную выразительность, музыка, пение, причудливо перемешанные с декламацией, передают хаос и страдание, разрывающие его душу. Перронные конструкции смотрятся конструкциями космическими — софиты на виадуках, как раскаленные солнца, плавятся и плачут огненными слезами...

И вновь — не предвиденные авторами «обертоны». Электричка, вокзал — детали реального, узнаваемого мира, признаки привычного быта. Они понятны, обычны, и мы, конечно, охотно хватаемся за них, как за спасательный круг в море неведомого. Бунт духа по отвесным дорожкам «бытовых ассоциаций» разом пикирует до уровня вагонной драки, и, как мы видели, даже эстетически образованный зритель останавливается в недоумении: чего ему теперь ждать — катарсиса или вокзального милиционера?

Нарушены какие-то законы художественного единства, та знаковая система, которая дает нам возможность верно, в соответствии с авторским замыслом, без искажений воспринимать поступающие с экрана сигналы. Может быть, виной тому — смешение условного, символического «действа» с конкретной, реально изображенной обстановкой, а может быть,— сама случайность, неосмысленность появления именно этой обстановки.

Поиск здесь выходит в зону трудную и небезопасную. По-видимому, логическим продолжением его могут оказаться, скажем, зрелищно завораживающие и вообще отрешенные от «бытового», уже чисто символические построения, подобные тем, к каким пришел в своем фильме «Электра, моя любовь» венгерский режиссер Миклош Янчо. Очевидная претенциозность и смутность, предельная зашифрованность его построений, однако, зажигают на этом пути тревожный сигнал опасности.

Каков другой путь — не знаю. Наверное, практикам отвечать на подобные вопросы. Точка, на которой остановились авторы «Романса» в этой самой рискованной и необычной сцене фильма, неустойчива; это, при всем — на пределе — эмоциональном фортиссимо эпизода, явно лишь привал в пути.

●

Почему-то черно-белую часть фильма многие считают «более реалистической». Прежде всего, видимо, в том смысле, что она освобождена от субъективности взгляда и авторов и их героев. Но это не так. Стилистика второй части столь же субъективно тенденциозна, как и первой. Идет головокружительное «снижение» интонации — не до нулевой отметки даже, а — ниже. Перед нами мир без любви, мир, лишенный одухотворяющего начала, механистичный, движущийся как бы по инерции, по привычке. И конечно, он так же условен, одномерен, как условен и одномерен сияющий мир первой половины.

И вновь в создании этой «эстетической системы» режиссер обнаруживает настоящее высокое мастерство. Все предельно узнаваемо, хотя и неуловимо преображено «субъективной камерой» — наверное, таким мы видим мир в часы угрюмого равнодушия.

Кадры, по видимости, эстетически не организованы, точнее, организованы так, что в поле зрения все время назойливо лезет что-то лишнее, случайное и сугубо прозаичное — троллейбусный компостер, дежурная табличка в метро. Авторы позволяют себе даже поиронизировать над ими же созданным идеальным образом героя — тщательно пережевывая пищу мощными челюстями, сидит он теперь в столовке самообслуживания, в классической позе «мальчонки», который «загу-загулял», перед бутылкой кефира. «Снижение» образа идет настолько свирепое, что в этом есть, пожалуй, некое авторское озорство. Быть может, этой ироничности, этой способности авторов оценить своего героя без прямолинейной однозначности, этой диалектичности, столь свойственной сегодня искус-

ству — нам все-таки, вопреки замыслу авторов, остро не хватает в картине. Подчеркнуто полярные по своему решению, обе ее половины должны были бы объединиться единством авторского взгляда — иначе их просто трудно соотнести. Режиссер же всецело поглощен задачей воссоздания своих субъективных «миров» — мира любви, мира без любви. В волны этих миров, на их произвол, он бросает зрителя, но — «куда ж нам плыть?»...

Здесь очень уместна параллель с актерской практикой: абсолютное, стопроцентное перевоплощение воспринимается сегодня подчас архаикой. Нам всегда нужно, чтобы с нами остался «кусочек актера», чтобы надетая им маска не помешала нам общаться с самим художником, чувствовать его темперамент, его позицию, его отношение к изображаемому.

(Может показаться противоречием: в случае с Таней мы сетовали на неопределенность авторских оценок. В случае с Сергеем требуем неоднозначности. Противоречие мнимое: разговор все время идет о выявленности и о диалектичности авторской позиции.)

...Новый мир, в котором живет теперь Сергей,— это даже не проза. Это, если принять на вооружение терминологию И. Левшиной,— «антипоэзия». В этом мире, с оптимизмом и верой в человека, отыщут авторы еще одну героиню — ту, что приведет яркий, шумный, полный контрастов и противоречий фильм к итогу спокойному, глубокому и мудрому.

Из этого мира придет к Сергею Люда.

Люда

Люда — самое удивительное явление в фильме. Говоря о Сергее, о Тане, о Матери, о Трубаче, неизбежно приходишь к мысли об условно вычлененной, поэтически заостренной функции, которую каждый из них несет. Мы отмечали даже известную монотонность, с которой проводит свою тему каждый из героев. И если считать эту монотонность просчетом — то это просчет не воплощения, а самого замысла; авторы стремились к обобщенности, к символике и потому освобождали героев от полутонов.

В фильм входит Люда, и резко меняется вся сетка координат.

Люда рождается из густого, перегруженного всяческими подробностями быта, буквально как Афродита из морской пены,— на этот раз мутноватой: быт сознательно лишен режиссером каких бы то ни было романтических или поэтических подсветов. В сценарии Люда работала в магазине грампластинок, что само по себе могло заставить предположить в ней некоторую возвышенность натуры. В фильме нет и этого — стук поварешки о тарелку, не первой свежести халат, профессионально недружелюбный взгляд через столовскую стойку, профессионально решительный отпор посетителям. Подружка тут же, среди кастрюль, рассказывает какую-то дешевенькую историю о дешевеньком флирте. Бытописание идет беспощадное, чуть жестокое даже.

Впервые в этом фильме авторы не «заявляют» качеств героини, а заставляют нас р а з г л я д е т ь их сквозь обильную грубоватую бытовую «косметику». Постижение этого образа зрителем идет постепенно, как открытие личности — приблизительно так, постепенно и противоречиво, мы узнаем людей и в жизни. Внешне поэтическое оборачивается иной раз грубейшей прозой, а проза подчас долго, веря и надеясь, ждет того редкого счастливого мгновения, когда можно, наконец, стать поэзией.

В теме Люды с новой глубиной отзываются те слова об извечном женском предназначении, что говорила в начале фильма Танина мать. Эта девушка из столовки самообслуживания, чуть вульгарная, чуть нелепая в своем неумелом стремлении следовать «общим стандартам» — в одежде, в манерах и в жизненных принципах,— тоже несет в себе любовь, ее необходимость и ее ожидание. И я не думаю, что тема героини ограничивается, как полагают некоторые из рецензентов, только противопоставлением «истинного» наносному, поверхностному и чужеродному. Это еще и тема пробуждения, того преображающего потрясения, которое приносит с собою любовь.

Или возможность любви. Действительно, какая уж тут любовь, когда о ней говорят вот так торопливо, не отходя от эскалатора мет-

ро, словно боясь передумать. Возможность любви! Осознание этой возможности как момент счастья.

Тем драматичнее тема, которую поразительно ведет в этой роли И. Купченко, актриса, открытая нам Михалковым-Кончаловским — сперва в «Дворянском гнезде», а потом в «Дяде Ване» и в «Романсе».

До сих пор фильм мыслил максималистскими категориями юности,— отсюда его яркость, динамизм его формы и те юношеские перехлесты состояний, когда все словно врубается до отказа — и регуляторы чувств и регуляторы громкости.

Теперь к героям пришла пора зрелости. Пора, когда возвышенное добывается из жизни все труднее — тем больше оно ценится. Когда счастье уже не столь громко, и уже не посещают человека минуты преображающей все вокруг ослепленности. Мир всегда остается рядом со своими буднями и заботами, но только теперь и будни и заботы обрели целесообразность и устойчивость.

Теперь фильм говорит с нами с высоты прожитых лет. У каждого возраста своя любовь, говорят нам. И свое счастье. Человек шагает по ступенькам, и каждая кажется ему самой важной, единственно настоящей. Кажется, что «будет так всегда»... Однако приходит день, и ступенька остается позади, теперь о ней можно только грустить. Но за грустью о минувшем сумей оценить и то, что составляет жизнь с е г о д н я. Останется позади и эта ступенька, и оглянувшись, ты поймешь, что это тоже было счастье. И так будет всегда.

С этой новой нравственной высоты нам необходимо оглянуться назад, в прошлое героя фильма, вернуться памятью в его первую любовь, и в «ослепительно-героическое» воинское братство, во все то переполненное бушующим счастьем существование, которое так опьяняло и героев и нас.

Оглянуться необходимо — авторы многократно настаивают на этом. Вспомнит, сравнит — и перестанет понимать Сергея его брат. И спросит недоуменно: «Неужели ты счастлив?»

(Вместе с ним перестанут понимать героя и все юные в зрительных залах. Перестанут понимать душой — логика, интуиция, книжная мудрость подскажут некоторым, куда клонят авторы. Тем не менее абсолютное большинство молодых зрителей — я рискую утверждать это с достаточной долей уверенности, так как просмотрел множество писем, материалов дискуссий и обсуждений фильма в молодежной аудитории — не принимают нового счастья Сергея, не верят в эту новую любовь и с суровым максимализмом юности квалифицируют новую его жизнь как «долю мещанина».)

А авторы подливают масла в огонь. Альбатрос приносит Сергею фотоснимок его армейской юности. Идет один из поэтичнейших кусков фильма: снимок поражает контрастом, словно действительно сошлись «лед и пламень» — столько жизненной силы, полноты счастья, столько красок и движения в этом черно-белом неподвижном изображении. И потрясен герой, и мы потрясены. Все прекрасное словно бы осталось позади.

Но все прекрасное идет навстречу. Именно к этому итогу стремится фильм, как будто предвосхищая жизненный опыт своих молодых зрителей.

Найти средства, которые вполне передали бы такой замысел, было нелегко. Сценаристу виделись символические картины, в которых как бы сомкнулись в единой гармонии прошлое и настоящее, настоящее и будущее — все, без чего не живет человек. «...Он видит фотографию, висящую на стене. Он видит океан, корабль, флаг, строй моряков.

И ему кажется, что они не одни, ему кажется, что рядом со взрослыми стоят их дети, и корабль медленно трогается в тот дальний путь, имя которому — бесконечность».

Режиссер нашел иное пластическое выражение идеи — он возвращается к образу Родины как к объединяющему и одухотворяющему началу.

Но в обоих случаях изобразительное решение финала мне не кажется самым удачным — здесь словно бы к задуманной идее ищется, если воспользоваться телевизионной терминологией, «видеоряд», то есть, по существу,

не более чем иллюстрация. Символ в таких случаях неизбежно грешит умозрительностью и однозначностью, что, как мы уже говорили, всегда работает против поэзии.

Еще раз — «слоеный пирог»

Та микромодель жизни, которую мы прожили вместе с героями фильма в течение трех экранных часов, конечно же, не всеми оказалась освоенной.

Прав В. Свительский из «Молодого коммунара», когда он подчеркивает необходимость «окинуть фильм цельным взглядом». Действительно, чтобы прийти к тому нравственному итогу, который имели в виду авторы, нужно «прожить» и осознать эту жизнь целиком, и в ее романтических взлетах, и в беспощадной аналитической трезвости, и в потребности к возрождению.

Авторы апеллируют ко всему жизненному опыту зрителей. С другой стороны, они отлично знают, что ни книжный, ни экранный опыт не заменят опыта собственного. Они и не предполагают, что все зрители пойдут с ними до конца. Кому-то окажется близка «цветная» часть, кому-то «черно-белая». Кто-то покинет их на полпути, кто-то на этом полпути только присоединится. Это одна из самых важных закономерностей их фильма: в ней истоки тех споров «о жизни», которые им порождены, в ней предощущение диалектической сложности жизни, на которое не могут не отозваться даже самые юные зрители. И в ней же — источник недомолвок и разночтений, вызванных фильмом.

Тут медаль поворачивается другой стороной, ибо продолжением этой авторской установки стала стилистика «слоеного пирога».

О «слоеном пироге» писал в своей рецензии А. Липков — констатировал «слоеную» структуру фильма, но в анализ, в оценку этого явления не вдавался.

О «слоеном пироге» писал и А. Михалков-Кончаловский. «Это было уже в сценарии заложено. Одному зрителю будет интересен сюжет, другому — музыка, третьему — стихи. Наверное, кто-то своего и не дождется, картина ему надоест, он и уйдет из зала. И те, кто хочет видеть пристальное изображение жизни, долго будут маяться, пока в конце не найдут того, что их интересует»*.

Этот замысел тоже вполне осуществился. Вот и А. Липков отмечает: «Романс о влюбленных» ругают или хвалят чаще всего по одному слою: тому понравились романтические картины любви и героики воинской службы, другому — жесткий реализм, суровая трезвость второй, черно-белой части фильма, третьему — именно то или именно другое как раз и не понравилось».

«Ну, а что,— предлагает А. Липков,— если наложить одно на другое, не просто суммировать и то и это, но понять, осознать все как единое целое, попытаться распробовать общий «вкус», общий смысл фильма?»

Но дело в том, что это предложение «распробовать общий вкус фильма», по моим наблюдениям, трудноосуществимо. «Осознать все как единое целое» — можно, «прочувствовать сердцем» — не уверен.

Помешает двойственность природы фильма.

Фильм о жизни чувства — жестко рационалистичен. Его режиссура словно сама являет собою пример того сугубо современного способа мыслить и чувствовать, когда никакой романтический порыв не существует без аналитической трезвости. Более того, мне кажется, «физики» здесь даже больше, чем «лирики» — так геометрически четко выстроена композиция «Романса», так жестко запрограммированы все возможные реакции зрителей, так обстоятельно предусмотрены интересы самых разных слоев аудитории. И то рассуждение о «слоеном пироге», которое я процитировал,— оно ведь тоже проникнуто «вполне современным» рационализмом.

Слово это употребляю без малейшего оттенка негативности и еще раз повторю: таково свойство времени.

Важно, чтобы рационализм оставался самим собою, не пытался притвориться своей противоположностью.

В начале статьи мы говорили о героях, став-

---

* «Искусство кино», 1974, № 11, стр. 56—57.

ших «знаком времени», о героях, «в модель» которых «пора вписать сердце». Но «модель» возникла не случайно — искусство осознанно заостряло внимание на новых чертах современного героя, поступаясь традиционной полнотой характеристик. Мне уже случалось в одной из статей сравнить такие фильмы, как «Самый жаркий месяц», «Человек на своем месте», с лабораторным опытом средствами искусства: авторы и не стремились создать «полнокровный образ современника», их интересовала одна из ведущих черт времени, и они рассматривали ее в наиболее острых конфликтных ситуациях. Это были во многом «вычисленные» фильмы — они и интересны нам прежде всего ходом своей «вычисляющей» мысли. Даже поэзия, которая потребовалась «Самому жаркому месяцу»,— это «мыслящая» поэзия.

«Слоеный пирог» в фильме Михалкова-Кончаловского создается так же обдуманно и рационалистично. Но задача здесь принципиально иная — «вычисленное» должно передать свободную, безоглядную жизнь чувства.

Это фильм о «сердце» героя, но и сердце точно рассчитано авторами. И в те минуты, когда мы это ощутим, высота чувства сменится риторикой, а само чувство — его имитацией. И снова возникнет «модель», но уже другая: рационально рассуждая, авторы попытаются наделить своего героя одной лишь способностью «возвышать душу свою», насильственно лишив его всякого права на движение собственной мысли.

В «Романсе о влюбленных» — я уже писал об этом — есть чувство истинное, не сыгранное, сильное и яркое, заражающее темпераментом и искренностью. Эти моменты связаны, как точно замечает А. Липков, с постоянными в творчестве Михалкова-Кончаловского темами, с мыслями, выношенными и прочувствованными, с тем, что органически присуще его художественному миру.

Но «Романс» не только генетически связан с предыдущими картинами режиссера. Он разительно отличается от них — и именно рациональной, вычисленной «всеориентированностью». Режиссер в своем стремлении к тому, чтобы каждый зритель нашел в фильме «свое», последовательно и одинаково увлеченно «перевоплощается» в этого «каждого зрителя». Он одинаково полнозвучно оркеструет и «мир любви» и «мир без любви», и прозу и поэзию своего фильма.

Он со зрителем молодым и с тем, кто постарше. Он с любителями «бита» и с теми, кто ждет философских откровений. Он с романтиками и с аналитиками...

Но ведь нам так важно чувствовать, что «свое» для самого художника, что составляет его внутренний мир, каковы его собственные нравственные императивы и эстетические пристрастия. Конечно же, материал искусства — весь мир. Но оптический фокус его — в душе художника, в системе его нравственных оценок, в его философской, социальной, жизненной позиции. Глазами художника мы смотрим на мир, ему мы благодарны за прозрения. И надо ли ему совершать над собою насилие, чтобы приспособить свой взгляд к глазам зрителей, многим, разным, и близоруким, и дальнозорким, и доверчивым, и усталым...

И не потеряет ли он себя, растворив свой взгляд в этаком множестве взглядов?

В «Романсе» мир художника почти полностью укрыт за разнообразнейшими масками, он неузнаваемо перевоплощен, к нему очень трудно подступиться.

В этой неожиданной «обезличенности» — как ни странно звучит это слово в применении к фильму столь ярко индивидуальному — заложены, по-моему, те точки отталкивания, которые многим мешают принять картину полностью, целиком, без «половин», принять сразу и сердцем и разумом.

Стремясь овладеть всеми сердцами сразу, художник рискует не покорить полностью ни одно.

Там, за горизонтом

Фильму Е. Григорьева и А. Михалкова-Кончаловского предъявляются претензии по высшему счету — уровень картины и требует этого и позволяет именно так судить о ней. Она стала не просто фактом искусства, но и явлением в нем, с редкостной полнотой воплотив

в себе поиски и противоречия его современного этапа. Вопросы, которые волновали авторов,— это актуальные вопросы; к многим из них фильм привлек внимание надолго.

Так, уровень обобщений, к которому тяготел фильм, предполагал, что мы встретим в нем героя максимально типичного — и для нашего общества и для нашего времени. Героя, который так же находился бы «на перекрестке» сегодняшних наших проблем, волнений, чувствований. Героя, воплотившего в себе многие лучшие черты времени — и при этом узнаваемого, близкого. Это, наверное, и впрямь должен был быть Ромео наших дней — идеал, но живой, без котурнов. Ведь героя, по законам этого фильма, нам необходимо не только осознать, но и полюбить, всем и безоговорочно. Он должен был остаться с нами на долгие годы — и замыслы режиссера и весь климат фильма заставляли ждать такого героя.

Поэтому так остро воспринимается та самая духовная однокрасочность Сергея первой половины фильма, которую мы легко бы простили другому герою, на подобное обобщение не претендующему.

Общими для этого фильма противоречиями отмечена в нем и «разведка границ условности». Авторы не столько «привнесли» условность в свою киноисторию извне, сколько вывели ее из самого психологического состояния героев. Условность в фильме, как правило,— не знак особого языка, посредством которого авторы, следуя брехтовскому методу, общаются со зрителем, не их реплики «a parte», не прием «отстранения», «отъединения» авторов от их персонажей (хотя есть в фильме и такая условность — Трубач, диги в кадре...), — а способ передать эмоциональную жизнь героев и заставить зрителя, «перевоплотившись», смотреть на мир их глазами. Здесь фильм достиг впечатляющих результатов. Но реплик «a parte» все же очень не хватает. Вне авторского комментария, а точнее — вне постоянного ощущения зрителем авторов — фильм теряет в убедительности.

Но и здесь тоже «Романс о влюбленных» станет школой как для кинематографиста, ищущего «новые пути осмысления человека», так и для зрителя. Сочетая популярное, вполне освоенное эстетическим опытом большинства зрителей,— с высокими, развитыми формами условности, предлагая зрителю ориентироваться в непростом, парадоксальном, полемическом строе картины, апеллируя к его эмоциональной чуткости и гибкости, к способности мыслить ассоциативно и диалектично, требуя от него активной «работы»,— фильм вооружает свою молодую аудиторию опытом новым и необходимым, развивает ее способность к образному мышлению.

Эта задача — тоже в повестке дня. Было бы снобизмом считать иначе. Ведь и по поводу «Романса» были письма, авторы которых возмущались Трубачом: его привычка трубить на заре, напоминают они, идет вразрез с требованиями... общественного порядка.

Вопросы формы будущего фильма, его стиля, его взаимоотношений со зрителями и в замыслах и в волнениях авторов занимали большее место, чем это бывает обычно. Активнее, чем обычно, они черпали из самых неожиданных источников, разведанных искусством. Фильм импровизировался, под натиском новых идей подчас рушились предварительные планы. И конечно, все это не могло не привести к потерям.

Авторы постоянно решают какую-то задачу, отгадывают самим себе загаданную загадку. Разумеется, они держат в уме свою «генеральную» цель, но в азарте открытий так легко не заметить, что в мощном поле притяжения стилистической находки может искривиться пространство фильма.

Но поиск такого рода лежит в русле сегодняшних забот искусства. Его результаты почти всегда далеки от гармонии. И все же это необходимый поиск. Всем своим пафосом он обращен к маршрутам будущих разведок. В самом деле: кто-то же должен идти «в незнаемое». Рисковать, садиться на мели, обходить рифы, кричать восторженно «Земля!»... Со всеми своими принципиальными победами и столь же принципиальными поражениями, «Романс о влюбленных» — как лоция в вечно неспокойном и вечно рождающем надежды море...

«Абу Рейхан Беруни»
«Георгий Седов»
«Женщина с острова Кихну»
«Тюлени»
«Встречный»
«Пульс времени»
«Шаг в историю»

Ан. Вартанов

Факты, легенды, вымысел

«Абу Рейхан Беруни»
Сценарий П. Булгакова и Ш. Аббасова. Постановка Ш. Аббасова. Оператор Х. Файзиев. Художники Э. Калантаров, Р. Вильданов. Звукооператор Д. Ахмедов. Киностудия «Узбекфильм», 1974.

Очень непростое это дело — рассказать средствами киноискусства о богатой событиями жизни человека. Особенно — если она протекала много столетий назад. Если оставила славный след навсегда. Если в ней было немало противоречий, которые и сегодняшнего зрителя способны поставить в тупик, теряться в догадках по поводу того или иного поступка.

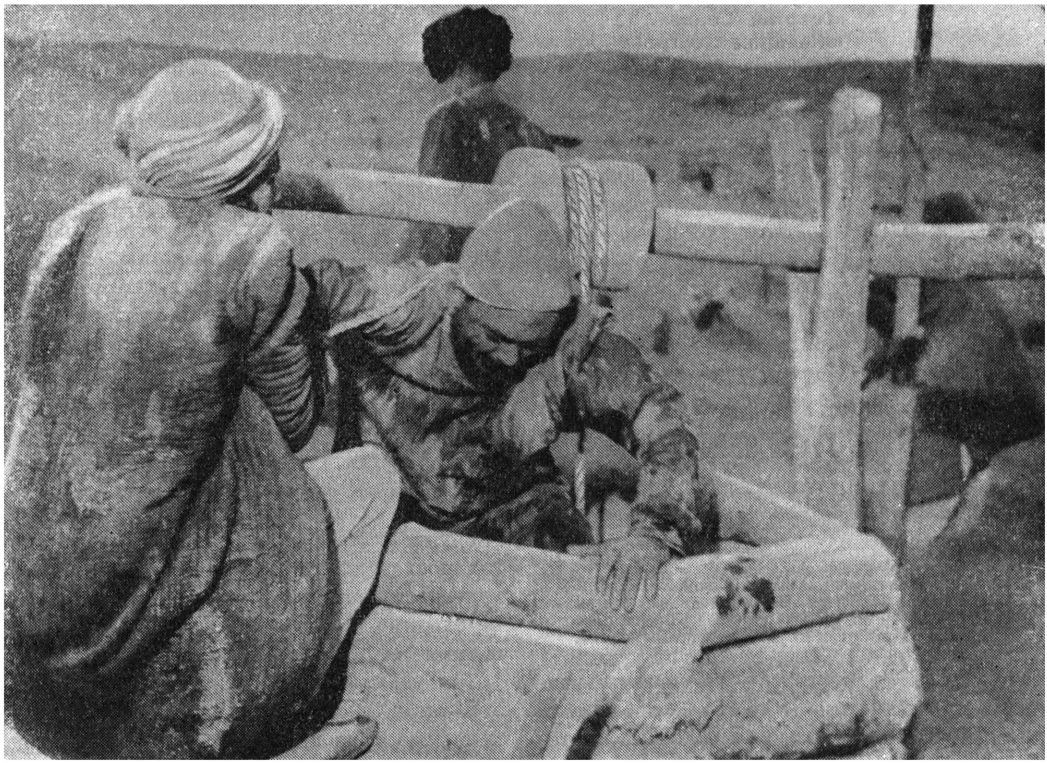
Тут уж неизбежно рядом с чудом уцелевшими фактическими подробностями биографии в фильме возникают обстоятельства, рожденные многочисленными легендами, бытующими в памяти народной, и — сочиненные авторами кинопроизведения.

В новой работе узбекских кинематографистов — фильме «Абу Рейхан Беруни» — эти три пласта повествования: факты, легенды и вымысел — существуют рядом друг с другом, естественно составляя картину целого. Возможно, ревностный приверженец исторического документализма сочтет, что в этой картине доля авторского вымысла слишком велика: многое из того, что можно было оставить на долю легенд, авторы сценария П. Булгаков и Ш. Аббасов предпочли сказать от своего имени. Думаю, что такую «вольность» следует простить кинематографистам, поскольку их решение было продиктовано двумя немаловажными обстоятельствами. Во-первых, время жизни Беруни — конец десятого и начало одиннадцатого века — немного оставило нам точных, документально подтвержденных фактов, связанных с судьбой великого ученого. Во-вторых, авторы фильма ставили перед собой цель не только рассказать об обстоятельствах жизни великого человека, но и выстроить ее в определенную линию, чтобы нагляднее раскрыть для зрителей смысл этой жизни, извлечь из конкретной исторической судьбы определенные уроки.

Устремление, столь ясно сказавшееся в «Беруни», сформировалось постепенно в лентах последних лет. Чтобы оценить в полной мере достоинства и недостатки этой картины, необходимо иметь в виду общий художественный ряд, в котором она стоит.

Так уж случилось, что в развитии так называемого биографического жанра (всякому ясно, что речь идет не столько о жанровом, сколько о тематическом своеобразии) после конца 40-х—начала 50-х годов, когда чередой выходили биографические ленты, наступила долгая пауза. Считалось, что жанр этот себя скомпрометировал, чуть ли не навсегда доказал свою художественную несостоятельность. Делались, конечно, картины, в центре которых стояла выдающаяся личность, но характер рассмотрения человека был уже не биографическим: авторов интересовали не факты жизни героя, не их осмысление, главными оказывались общие проблемы истории или искусства (когда речь шла о художниках прошлого), с личностью героя связанные. Герои таких картин были максимально обобщены в своих чертах, нередко они были характерами собирательными.

Как всегда бывает в процессе диалектического развития, после выявления противоположных тенденций, на каком-то этапе происходит снятие их контраста, возникает момент



«Абу Рейхан Беруни». Беруни— П. Саидкасымов

единства противоположностей. Так случилось и в биографическом жанре: в ряде картин последних лет четко обнаруживается стремление художников рассмотреть индивидуальную биографию в неразрывном единстве с происходящими в обществе историческими процессами. При этом нет крайностей кинематографа первого послевоенного десятилетия, когда история нередко представлялась деянием чуть ли не отдельных лиц, и, вместе с тем, ощущается потребность поспорить с иными фильмами 60-х годов — с их стремлением показать человека лишь как игрушку в могучих руках истории (к этой тенденции тяготел, по мнению многих критиков, «Андрей Рублев»).

Критики и киноведы, несомненно, еще не раз обратятся к феномену биографического жанра, точнее — возрождения интереса к нему на новом для нашего кино этапе. Я же хотел лишь напомнить о ряде картин последнего времени (таких, как «Насими», «Кантемир», «Одна среди людей» и т. д.), которые, раскрывая некие общие, новые черты биографического фильма, позволяют глубже понять и отдельные произведения этого жанра. Во всех этих картинах важнейшее место занимает политическая, социально-общественная проблематика. И сделано это не потому, что авторы хотят лишний раз показать связь выдающегося человека с народом или — тем более — обнаружить его специальный интерес к политической деятельности. Своеобразие фильмов-биографий последних лет состоит в том, что

политика естественно и как бы незаметно вторгается в главное дело героя, само его дело приобретает политический характер, ибо обнаруживает свою откровенную и тесную связь с тем социально-злободневным, что происходит в обществе. Камертон политической значимости деяний выдающегося человека определяет рассказ о биографии, который ведут сегодня кинематографисты. В том числе и биографии, положенной в основу фильма «Беруни».

Свое жизнеописание авторы картины начинают весьма традиционно, так, как это делали создатели многих биографических лент. В первых же кадрах нам рассказывают легенду о найденном возле умершей от голода матери младенце. Его подобрал на дороге бедняк из Хорезма Сухраб и привез на скотный двор. Здесь начинается новая легенда — некая разновидность истории Золушки: выросший среди баранов восьмилетний мальчик поражает окружающих своими математическими способностями. Он с легкостью решает задачу, над которой безуспешно бился юный наследник эмира. И снова легенда: придворный учитель забирает талантливого мальчика со скотного двора, воспитывает его, как аристократа, дает ему прекрасное образование.

Такая экспозиция обещает зрителю привычную, но достаточно условную историю. В ней, в этой истории, есть привлекательность трогательного сюжета, есть определенная красота, но, согласитесь, в ней отсутствует еще характер будущего ученого, нет начала той линии, которая затем могла бы стать канвой всей его жизни.

Вот тут авторы сценария и режиссер и вторгаются в царство вымысла, придумывают ситуацию, достаточно правдоподобную и вместе с тем исполненную драматизма, позволяющую уже в экспозиции картины наметить важнейшие черты характера своего героя. Они вводят в повествование мотив тайны и ее раскрытия: дело в том, что эмир ибн Эрак, воспитатель Беруни, скрыл от него его происхождение, сказав мальчику, что он сирота, сын богатых родителей. Бедняк Сухраб разоблачает обман, за что подвергается эмиром жестокой экзекуции. Его избивают плетьми, но он никак не соглашается признать, что сказал неправду. Такое упорство Сухраба совершает переворот в душе юного Беруни: высокомерие и спесь слетают с него, уступая место состраданию, живому человеческому чувству. А потом юноша становится свидетелем того, как ибн Эрак, силой не добившись от Сухраба отречения, пытается купить его молчание. Беруни охладевает к любимому учителю. «Кровь за правду, деньги за кровь!» — с болью восклицает он, пораженный тем, чему он внезапно стал свидетелем, что открылось ему в горечи прозрения, и в этой фразе мы найдем объяснение многих поступков, совершенных впоследствии Беруни. Тут и разочарование в ибн Эраке, и отказ от должности придворного ученого, и — что самое главное — толчок к точному пониманию своих жизненных целей.

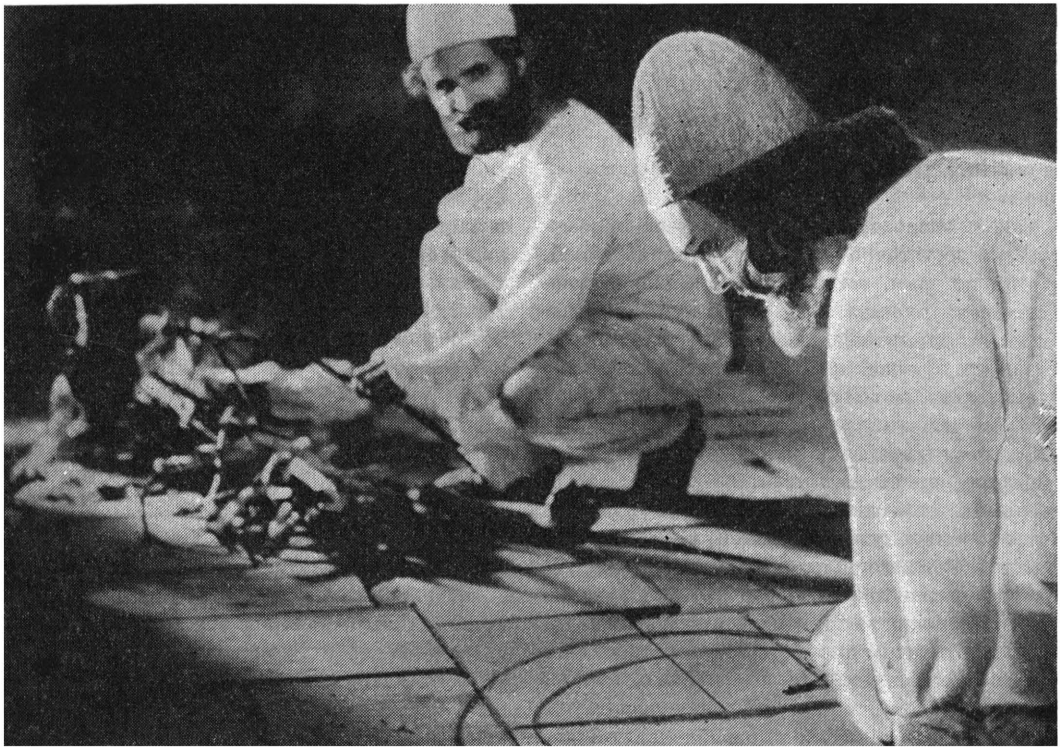
Много позже, когда учитель и его бывший ученик встретятся на бурных перекрестках жизни, ибн Эрак очень точно сформулирует то, что развело их навсегда: «Для меня наука всегда была выше жизни, для тебя она была жизнью». Анализируя фильм, нетрудно проследить, как авторы шаг за шагом показывают формирование в Беруни того понимания науки и места ученого среди людей, которое сделало для героя науку неотъемлемой частью его жизни, его судьбы. Сцепляя воедино немногие сохранившиеся факты биографии, добавляя к ним легенды, связанные с именем Беруни, умножая все это на вымысел, расшифровывающий и проясняющий многое из того, что казалось разрозненным и неопределенным, авторы картины в результате создают образ человека, для которого страсть к познанию истины была родной сестрой борьбы за справедливость, за гуманизм, за свободу своего народа.

Важно отметить, что в Беруни нет той «чересполосицы» характера, которая делала из героев былых биографических фильмов сегодня — кабинетного ученого, а завтра — политического борца. Личность Беруни такова (и жизнь его протекает в таких обстоя-

тельствах), что мыслитель и человек, ученый и политик в нем неделимы. То, что он пишет в своих книгах, очень скоро начинает служить борьбе с религиозной рутиной, просвещению народа, каждодневным нуждам людей. Особенность Беруни состоит прежде всего в том, что для него служение народу — не столько последовательный вывод из научного познания истины, сколько человеческий импульс, сформированный еще в молодости, когда он столкнулся с ложью, общественной несправедливостью и сословным неравенством. Да, он политик, философ, но прежде всего живой человек, стремящийся всеми силами изменить существующее положение дел.

Любопытно отметить, что Беруни в картине нередко ведет себя вовсе не так, как должен был бы вести придворный ученый, окруженный почетом и пользующийся широкой известностью. В согласии со своим темпераментом он нередко борется за справедливость в самом непосредственном — физическом — смысле слова: не будучи богатырем, не имея навыка владения оружием, он, вместе с тем, не раз ввязывается в борьбу, пытаясь по мере сил спасти обреченных на гибель людей. Так случилось, когда во время нашествия монголов гибнут его коллега ученый-грек и Сухраб, когда газнийский султан Махмуд истребляет тысячи индийцев, когда циничный рабовладелец издевается над юной Рейханой. Характерно, что во всех случаях, когда Беруни сам вступает в борьбу, выходя

«Абу Рейхан Беруни». Справа: Беруни — П. Саидкасымов



на врага врукопашную,— он терпит поражение. Авторы нигде специально этого не подчеркивают, мало того, с поражениями Беруни мы сталкиваемся в разных частях двухсерийного фильма, и все же, думается, повторяющиеся поражения героя не случайны в картине, они имеют непосредственное отношение к трактовке характера в целом.

Жизнь учит не в меру горячего Беруни, что одними кулаками торжества справедливости не добудешь. Однажды учитель его учителя — старый Ходженди высказал мысль: в эпоху, когда властвуют эмиры, ученому надо использовать эту власть. Уступая сильным мира сего в мелочах, ученый должен суметь соединить свои знания с могуществом эмира для достижения благородных целей.

Беруни послушал Ходженди и дважды попытался стать царедворцем при разных монархах. Один — гурганский Кабус — был спокойным циником, другой — газнийский султан Махмуд — вспыльчивым тираном. В обоих случаях ученый проявил завидное терпение и способность угождать своему покровителю. Мало того, ловкими ходами, нередко даже искусной демагогией он умел побеждать своих завистников и врагов, придворных ученых, ревностно относящихся к возвышению Беруни в глазах монарха. Однажды, при дворе в Гургане, Беруни даже стал надимом и готовился жениться на дочери эмира, его наследнице Нарингис. Кабусу нравился Беруни, и он уже готов был увидеть в нем наследника своего престола. Однако страшное испытание на способность владеть престолом — испытание жестокостью — Беруни не выдерживает. Одна из выразительных сцен фильма, показывающая казнь ни в чем не повинных детей — заложников Кабуса,— вскрывает нереальность намерения Беруни достигнуть своих целей с помощью ловкой политики удачливого царедворца. В момент, когда волей обстоятельств он поставлен перед необходимостью кровью младенцев окропить свой путь, Беруни зачеркивает одним махом все то, на что потратил столько ума, хитрости и терпения.

Гургенский престол оказался таким образом недоступным для Беруни. Неспособен Беруни угодить и Махмуду газнийскому. И хотя на этом пути ученый не терпит столь чувствительных поражений, как в первом случае, когда стремился достигнуть справедливости с помощью кулачного боя, роль царедворца, пусть относительно самостоятельного, не может принести Беруни удачи.

Жизненный опыт Беруни, его научный талант приводят его к поискам иного, третьего пути осуществления своих общественных идеалов. Инстинктом ученого он находит простой и в то же время самый верный путь— путь истины. Беруни понимает, что вернее, лучше всего может воздействовать правда написанных им научных трактатов. Усвоенные учениками, размноженные переписчиками, прочитанные, его мысли станут мыслями многих и сделают людей сильнее, породят в них ощущение единства.

Параллельно с точно воссозданной в фильме эволюцией общественных идеалов Беруни, с правдиво переданными «тремя стадиями» пути к их осуществлению происходят перемены и в научных интересах героя. От точных наук — математики и астрономии — он постепенно переходит к науке гуманитарной — истории. «Памятники минувших поколений» — книга, по поводу которой Беруни выдерживает жестокую дискуссию с придворными учеными гурганского Кабуса, написанная Беруни история царствования кровавого султана газнийского Махмуда, оказавшаяся в центре событий в конце картины,— определили в итоге его человеческую и гражданскую победу.

Торжество позиции героя убедительно раскрывается в финальных сценах: умирающий султан Махмуд вызывает к себе Беруни и требует прочитать книгу, которую тот пишет уже немало лет. Беруни начинает чтение, и Махмуд слышит не книгу-панегирик, а книгу-приговор. Сначала он приходит в бешенство, волит казнить дерзкого ученого, но затем, рассудив, что книга эта, переписанная, уже начала свою, независимую от автора жизнь, вдруг меняет решение. Мысль можно победить лишь мыслью, идею опровергнуть другой

«Абу Рейхан Беруни». Султан Махмуд—Б. Ватаев, Беруни—П. Саидкасымов

идеей — и Махмуд принимает коварное (и по-своему мудрое) решение. Он дарует Беруни свободу и велит ему продолжать заниматься наукой. Слава великого ученого, полагает Махмуд, своим отблеском осветит и имя монарха, при котором творил Беруни.

Этим решением Махмуд фактически соглашается с позицией Беруни, основанной на бессмертии истины. Правда, он не понимает, что, сделав благородный жест и даровав жизнь ученому, он обретет у потомков не столько славу мецената—покровителя наук, сколько славу тирана, героя беспощадно правдивых книг Беруни.

Финальная сцена, построенная на точном авторском вымысле, подводит итог драматической линии формирования идеалов великого ученого.

То, о чем говорилось выше, относится в первую очередь к сюжетно-драматургическому построению фильма, к его идейному замыслу. Но в искусстве, как известно, не может быть замысла вне формы, в которую он воплощен. И сила мысли произведения, в конечном итоге, определяется тем, насколько убедительно и ярко она представлена средствами экрана.

К сожалению, продуманность, если так можно выразиться, «стратегии» построения картины не всюду гармонически соответствует ее «тактике».

Можно, скажем, понять авторов, широко применяющих в фильме вымысел, но откровенная модернизация, «осовременивание» мно-

гих эпизодов кажутся неоправданными. От этого, например, в значительной степени ослаблено воздействие всех сцен, связанных с эмиром Кабусом. Диалог, звучащий в этих сценах, часто мелодраматически подчеркнутый слишком уж театральным исполнением актера В. Якута, производит впечатление странное: в нем слышатся откровенно современные по характеру интонации.

Актерских удач, кстати сказать, в фильме вообще не очень много. Если у Б. Ватаева в роли султана Махмуда чувствуется масштаб личности, то этого откровенно не хватает заглавной роли фильма. Беруни у П. Саидкасымова излишне дидактичен и сух: очень трудно понять иной раз, что происходит в душе героя. Эмоциональная скованность актера мешает порой разобраться в характере взаимоотношений героя с другими действующими лицами — так, непроясненными в фильме остались отношения с Заринги с (Т. Шакирова) и Рейханой (Д. Камбарова). Не прописанные в драматургии сцен, они недостаточно освещены и в игре актеров.

Отличаются неровностью съемки оператора Х. Файзиева. Несколько сцен на натуре — казнь детей-заложников, сцена в беседке Кабуса на берегу моря, казнь индийских пленных — сняты и с выдумкой, и с экспрессией, и с чувством цветового единства. Бело-голубая гамма в изображении Кабуса и его придворных отличается подлинной красотой. Однако в других эпизодах, особенно в интерьерных, в портретах и поясных планах оператор чаще всего оставляет зрителя равнодушным к изображению, не умея предложить своеобразную, подлинно творческую трактовку объекта.

Постановочное решение фильма в таких сценах, как дворец газнийского султана, покои гурганского эмира, не лишено изящества и изобретательности. Но вот в других (батальные сцены, ночные эпизоды перехвата послов султана, рытье канала для водопровода) откровенно ощущается вторичность приемов, некоторые эпизоды воспринимаются как прямые цитаты. Ш. Аббасов, который проделал, готовясь к фильму, огромную и в целом очень плодотворную работу, к сожалению, не всегда ищет характер пластического решения в зависимости от особенностей драматургической задачи. Поэтому, наверное, сходные эпизоды в разных сериях сделаны более или менее одинаково, хотя, в одном случае, скажем, массовая сцена изображает набег монголов, а в другом — уничтожение пленных индийцев войсками султана Махмуда.

Не очень удачно использует постановщик возможности кинематографа воссоздавать время. Лишь рапидные съемки, ставшие уже своего рода штампом, да эпически-«сказовые» титры помогают режиссеру передать громадную временну́ю дистанцию (тысяча лет!), отделяющую нас от происходящего. Опасность модернизации изображаемого, которая идет и от характера диалога, в режиссуре не ослаблена, а скорее, наоборот, подчеркнута.

Однако и при этих своих недостатках фильм «Беруни» имеет немалую ценность для нашего искусства. Прежде всего — в привлечении зрителей к новому типу биографического фильма, к жанру, который на долгое время утратил было популярность на наших экранах. Благодаря интересным и в основе своей плодотворным поискам, он может опять обрести активных приверженцев, занять равноправное место в кинематографическом ряду.

Опыт «Беруни», его принципиальная удача приглашают к дерзанию, к исследованию новых, неведомых ранее, путей биографического жанра. Здесь весьма плодотворным оказывается сочетание разных способов повествования — на основе реальных фактов, легенд, вымысла,— которые в совокупности дают возможность авторам фильма воссоздавать человеческие характеры во всей их индивидуальной подлинности и, вместе с тем, в исторической глубине.

Новые тенденции в биографическом жанре, если они получат дальнейшее развитие, могут послужить поворотом в целом направлении нашего кино. И в этом процессе фильму «Беруни» суждено сыграть свою положительную роль. Значение этой работы—несомненно.

А. Трошин

Анкета или история души?

«Георгий Седов»
Сценарий С. Нагорного. Постановка Б. Григорьева. Оператор К. Арутюнов. Художник И. Бахметьев. Композитор Г. Дмитриев. Звукооператор Д. Белевич. Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1974.

Есть биография и «биография».

Первая — бесхитростная хронология событий и поступков человека, фабула невымышленной судьбы, принимающая формы то строго научного жизнеописания, то краткой энциклопедической статьи, то юбилейной заметки в газете. Вторая — область чисто художественного творчества, которая, хотя в основе ее и лежат достоверные факты и обстоятельства, или, как говорят, «анкетные данные», начинает все же с того, что разбивает оковы документа. Чтобы различать ту и другую, договоримся ставить в кавычки вторую, меньше всего озабоченную буквальным воспроизведением внешней биографической канвы, зато обращенную к истории души. Именно беспокойная ж и з н ь замечательного человека и характер его, исполненные естественных противоречий, составляют предмет «биографии». Жизнь в разнообразных ее проявлениях, насыщенная драматизмом, непредсказуемыми поворотами. Неизбежная чересполосица надежд и разочарований, радостей и слез, расчетов и ошибок, с вдохновенным рывком на финишной прямой или тихим примирением со старостью и смертью.

«Другие по живому следу пройдут твой путь за пядью пядь...» «Другие» — это и все мы сегодня, нашим общим неуемным интересом к ж и з н и замечательных людей повысившие в цене биографическую книгу и фильм. Далеко не любую книгу и не любой фильм из тех, что обеспечены запасом документальности. Но в первую очередь ту «биографию», которая полна размышлений о жизненном призвании человека, о путях к счастью и бессмертию. Художественное жизнеописание, где «по живому следу» возникает органически слитный, многосложный процесс формирования и осуществления личности, способный «будить моральный энтузиазм и совершенствовать нравы», что еще со времен Плутарха требуется от «биографии». Тем и воспитывает она, если уж говорить о ее дидактическом заряде, что помогает читателю и зрителю в нераздельном единстве Жизни и Дела обнаружить «меру и форму человечности», как удачно выразился литературовед Б. Бурсов за «круглым столом» журнала «Вопросы литературы», обсуждавшим года два назад проблемы биографического жанра.

Жанр? Правомерно ли сегодня видеть в «биографии» особую жанровую форму с присущими ей одной законами и типологическими чертами? Участники дискуссии на страницах литературоведческого журнала, противоречиво высказавшись о разнообразных проблемах «биографии», пожалуй, в одном проявили единодушие: возможны любые жанровые образования, заявили они, характер героя и существо его дела сами подскажут автору выбор средств для их воплощения. Так, легендарная фигура Камо всего лучше, наверное, вписывается в жанр героико-приключенский — это подтвердила кинотрилогия, посвященная бесстрашному революционеру. Миру художника ближе арсенал поэтического кино — доказательствами являются «Андрей Рублев» и «Пиросмани». Впрочем, и эти фильмы, равно стремящиеся приподнять завесу над загадкой творческого духа и проникнуть в смысл нравственных исканий художников, различны меж собой. Так же, как в иное десятилетие, когда советский биографический фильм шел преимущественно по следам недавнего героического прошлого, эпическая стилистика отличала довженковского «Щорса» от драматического жанра «Чапаева». Словом, на территории «биографии» жанром предрешается характер отношений героя и автора, ищущего в реально прожитой незаурядной человеческой судьбе ответ на животрепещущие вопросы своего времени.

Чуть ли не в те же дни, когда литературо-

«Георгий Седов». Георгий Седов— И. Ледогоров

веды и прозаики спорили в редакции «Вопросов литературы» о «биографии» и когда — тоже примечательное совпадение! — популярная книжная серия «Жизнь замечательных людей», затеянная в начале тридцатых годов по инициативе Горького, отмечала свое сорокалетие, киностудия имени писателя оповестила, что за ее редакционными столами и в съемочных павильонах начинается работа над циклом биографических картин, объединенных одноименной рубрикой. Что бы теперь ни говорили, а идею эту, лет сорок лежавшую на поверхности, кинематографистам наверняка подсказал повышенный интерес к биографическому жанру, столь характерный для последних лет. Стоит оглянуться: у серии-ветерана, издаваемой «Молодой гвардией», появились спутники, успевшие за короткое время завоевать собственный авторитет,— «Пламенные революционеры» в Политиздате, «Жизнь в искусстве» издательства «Искусство», аналогичные серии с грифами издательств «Московский рабочий», «Советская Россия», «Просвещение», «Детская литература». Переводные биографические романы и эссе также записаны в актив издательства «Прогресс». Тираж иных биографических книг достигает двухсот тысяч и расходится в несколько дней.

Можно по-разному истолковать широкую популярность биографий. Скажем, сослаться, по традиции, на подростков, беспокойно ищущих ответа на вопрос «делать жизнь с кого?». Или усмотреть здесь частное выражение всеобщей тяги к документу. Можно, наконец, предположить, и не без оснований, что «биографии» доверено в литературе и кино

удовлетворить очевидно обострившуюся потребность в положительном герое времени.

Но чем бы ни объяснять усилившийся в последние годы широкий интерес к «биографии», констатируем: намерение студии им. М. Горького взросло на хорошо подготовленной почве. Если к тому же учесть солидный отечественный опыт в создании биографических фильмов — удачи 30-х годов, поиски и кризисы конца 40 — начала 50-х и выход другого поколения кинематографистов — уже на новом, современном этапе — к неосвоенному художественному потенциалу «кинобиографии», позиция критика обозначится вполне четко. Дебют новой серии — не просто «еще один фильм», но и скрещение дорог, на котором он возник.

Когда-то, до цвета, до широкого экрана, до всей новейшей технической оснащенности кино С. М. Эйзенштейн в связи с замыслом фильма о Пушкине рассуждал с изрядной педантичностью:

«Что стали делать с приходом звука в кинематограф?

Биографии музыкантов.

Что станут делать с приходом в кино цвета?

Биографии... живописцев.

Чего не следует делать с приходом в кино и цвета и звука?

Ни того и ни другого!

А что же следует делать?

Ни то и ни другое.

Третье.

Не биографию живописца,

не биографию музыканта,

но биографию... поэта!»

Сделав поправку на нынешние заботы Центральной студии детских и юношеских фильмов им. М. Горького, на возрастную специфику интересов ее основной аудитории, вспомнив об успехе телепередачи «Клуб кинопутешествий» среди ребят и о невиданном росте общественного авторитета ученого, космонавта, первопроходца, можно, думается, почти математически, вычислить закономерность обращения кинематографистов именно к биографии Георгия Седова. Отважного русского мореплавателя, исследователя Севера, имя которого входит в ряд русских людей, посвятивших свою жизнь изучению морей и берегов России. В самом деле, где еще в истории науки найти столь зрелищный, столь событийно напряженный материал, как не в судьбе человека, поставившего себе за цель жизни вступить в неравную борьбу со стихией, не страшась погибнуть в одном из поединков с ней!

«Георгию Седову» — первой ленте из задуманного цикла предшествовала книга С. Нагорного, вышедшая еще в 1939 году в молодогвардейской серии «Жизнь замечательных людей» и явившаяся своеобразным откликом на подвиг папанинцев. Не помышляя о прямом сопоставлении фильма с этой книгой — у нее, с одной стороны, были иные задачи и возможности, а с другой, она явно несет на себе, при всех достоинствах, печать своего времени,— все-таки примем к сведению, что в лице автора сценария картины соединились опытный киносценарист и серьезный знаток биографии Седова, о чем свидетельствует, помимо самой книги, обширный комментарий к ней.

Сценарист С. Нагорный и режиссер Б. Григорьев отобрали из книги те факты биографии, которые непосредственно относятся к трагической истории незавершенной экспедиции Георгия Седова. В воспоминаниях героя фильма оживают на экране события, знаменующие основные этапы его полярной одиссеи. Начиная с хлопот в Петербурге, потребовавших от него немалой выдержки и красноречия, и кончая ружейными залпами, которыми команда корабля — без особого энтузиазма, скорее в скорбном предчувствии беды — провожает Седова и двух его спутников в санный поход к полюсу. Между этими двумя вехами поместились без малого два года, насыщенные событиями, которых другому хватило бы на целую жизнь. Женитьба, а вскоре — прощание друг с другом. Но прежде разлуки с женой — волнующие недели в Архангельске, когда разные непредвиденные обстоятельства откладывают со дня на день выход в море... Попутный ветер раздувает паруса, карандаш в руке Седова легко

скользит по карте, отмечая пройденное. Потом льдины преграждают путь «Святому мученику Фоке». Незапланированные зимовки вдалеке от цели наносят экспедиции физический и моральный ущерб: истощаются продовольственные запасы, люди заболевают цингой, в команде происходит раскол... В одном Седове не затухает азарт путешественника, связанного обещанием во что бы то ни стало водрузить русский флаг на полюсе. Накануне похода, надежно пряча флаг на груди, Седов ведет мысленный разговор с Верой Валерьяновной, женой, глядя на ее прелестной задумчивости фотографический портрет. Свою непреклонность он оправдывает перед ней тем, что не все его силы исчерпаны: «Нет, нет, не все! Ну, значит и отступать нельзя!»

Перипетиям самого похода к полюсу частью предшествуют ретроспекции. Неприветливое море в бронзовых отсветах полярного солнца, гнездовья птиц на скалистом берегу, еще две-три приметы пустынного безмолвия Севера,— попытка уже в самом начале фильма воссоздать те суровые условия, наперекор которым будет самоотверженно добиваться своей цели Георгий Седов. Тяжело нагруженные нарты едва ползут под тревожное пиццикато фонограммы, обходя бесчисленные торосы и проваливаясь в занесенные снегом расщелины. Ночью ветер отчаянно хлещет палатку, остервенело лают промерзшие собаки. А тут еще опухоли на ногах—вестники цинги, приступы сухого кашля. В сознании измученного Седова с резкостью яви встают картины прошлого. В первую очередь — она, Веруша. Ее портрет в уютном освещении домашнего интерьера, мимолетно возникающий на экране под какое-то незатейливое фортепианное выражение грусти, пробуждает ностальгию. Обозначая контраст между далеким миром комфорта, домашнего очага, женской любви и заботы и миром, где кругом осточертевшие ледники, свирепые морозы и жестокие ветры,— это видение стоит у начала темы, которую, на мой взгляд, следовало бы развить, ибо она крайне важна для понимания подвига Георгия Седова в его человеческом содержании.

Чем его поступок и сегодня продолжает обогащать людей, далеко вперед шагнувших от покорения Северного полюса? Какой непреходящий нравственный смысл мерцает

«Георгий Седов»

в подвиге и подвижничестве Седова сегодня, когда жизнь Курчатова, Гагарина, Королева стала фактом духовной биографии нынешнего поколения? Вот вопрос, на который должен был, думается, прежде всего ответить художественный биографический фильм о Седове, адресованный современному зрителю, а если точнее, то, в первую очередь, современному юношеству.

История неудавшейся, но полной героизма экспедиции Седова — урок упорства и самоотречения, на какие способен человек из высоких побуждений о благе и гордости своего отечества, о пользе науки. В обмолвке про самоотречение также содержится целая тема — вечный спутник «биографии». Седов ради Дела отказывается от частной, уютной повседневности, во всяком случае, в ее санктпетербургском варианте. «Не знаю, Веруша,— говорит он в ответ на напутственные слова жены,— и рад безумно, что отплываю, и так мало мы были с тобой вместе... Такое чувство, что заманил я тебя в эту разлуку, как в ловушку». Потом, в палатке, охрипшим на ветру голосом под завывание пурги он заводит с горькой усмешкой песню, что слышал однажды в тундре. Рефрен у песни, между прочим, примечательный: «Чудесна жизнь была зимой, а радовался я? Нет, вечные заботы...» И так по всему годовому кругу.

Стоит обратить внимание на то, что в биографиях выдающихся людей, предназначенных судьбой и временем для дерзких и рискованных предприятий, Дело, как правило, вступает в явное противоречие с частной жизнью, требует от нее уступок, рано или поздно замещает ее, принимает ее в жертву. В добровольном отказе от частной жизни добрая половина Дела,— во всяком случае, в отказе — уже выбор, а выбор — это личность. Мотив с самого начала заявлен в фильме, и мы ждем, как в антиномии Дела и частной жизни раскроется личность героя, как драматизм личной судьбы откристаллизуется в родовую черту людей такого склада — первопроходцев, подвижников, идущих впереди.

Но Седов, каким он предстает в исполнении И. Ледогорова, с самых первых кадров застегнут, если можно так выразиться, на все пуговицы своей исторической значимости. Под ретроспективным взглядом создателей фильма сложные пути героя к бессмертию выпрямились и упростились. И вместе с простодушной общительностью, наивной восторженностью, с блеском в глазах при воспоминаниях о пережитых опасностях, вместе с другими неотъемлемыми свойствами его натуры, Седов по дороге на экран растерял даже азарт, не допускавший сомнений в осуществимости его смелого плана. О горячей вере одержимого своей идеей человека не случайно пишут все биографы Седова — она многое в нем объясняет. Но в фильме Седов уже в разгар петербургских хлопот проговаривается о своем предчувствии трагического исхода путешествия. Правда, судит он об этом, так сказать, с позиции исторического оптимизма. «Чем дальше мы проникнем в глубину северных районов,— внушает он участнику будущей экспедиции,— тем легче будет тому, кто пойдет за нами. Пусть даже не достигнем мы конечной цели...»

Напрасно мы ждем, что вот минует разминка первых эпизодов, и, как это бывает порой на премьерном спектакле, актеры «разыграются», действие наберет силу... Кинематографический Седов не живет в фильме, а словно готовится шагнуть на приготовленный для него пьедестал. Даже тогда, когда объясняется девушке в любви. Взамен пылкости и смущения, которые больше соответствовали бы моменту, Седов неведомо почему чеканит любимой с нотками вызова скупые строки собственной анкеты. «Мой офицерский мундир не должен вас обмынывать,— говорит он в этом эпизоде.— Человек, который любит вас и просит вашей руки, происходит из иного, чем вы, сословия. Выслушайте, это может быть важно для вас, для родных ваших. Мы, Седовы — мужики, голытьба. С восьми лет я уже рыбачил, работал грузчиком, плавал матросом, учился на заработанные рубли. Говорят, нынче Седов — единственный на флоте с золотыми погонами не дворянин по рождению...»

Смущают тут, конечно, не фактические неточности — к примеру, золотые погоны, которые в действительности штабс-капитан Седов получил спустя два года после женитьбы. Удивляет стремление авторов вложить в уста герою, да еще в такой ситуации, факты, оставшиеся за порогом повествования. «Не нужно отделываться от человека его биографией»,— повторил бы Тынянов, имей он перед собой подобный опыт автохарактеристики персонажа.

Откроем книгу С. Нагорного, в которой этот эпизод записан чуть по-иному.

«— Я обязан предупредить вас,— говорит Седов и поднимается с кресла. — Я хочу предупредить вас, Вера Валерьяновна, заранее предупредить о таком обстоятельстве моей жизни, которому свет может придать значение. Прежде чем вы скажете да или нет, прежде чем решите свою и мою судьбу — выслушайте мое признание. Офицерский мундир может обмануть вас... Вы должны знать, что человек, который любит вас и просит вашей руки, происходит из иного, чем вы, сословия, родители мои — совсем простые люди...»

В книге монолог Седова оборван. Но и без продолжения видно, как взволнованно-сбивчива его речь, как, повторяясь, он не так уж решительно переходит к необходимому для него признанию. И, наоборот, заметно, как в сравнении с книжным вариантом каменеют в фильме слова и поступки героя, а самораскрытие человеческого чувства заменено всего-навсего информацией, плотность которой для столь короткого эпизода, как говорится, выше нормы. Несовпадение деталей, что называется, можно пережить, но, боюсь, несовпадение характеров отзовется у зрителей непониманием «меры и формы человечности» в реальном человеке и в том, что им содеяно.

Насколько в действительности интереснее, человечески привлекательнее был Седов, свидетельствует еще одна книга о нем, принадлежащая перу его большого друга, участника той же экспедиции Н. Пинегина (входящего в круг персонажей фильма). Вот эпизод из нее.

«Седов и Верочка хохотали от души, особенно за ужином со смешными тостами и сюрпризами. Верочка звала Седова танцевать. Он отговаривался, уверяя, что танцует неуклюже. И хуже всего — забывает, что в его руках хрупкое создание, а не грубое весло, которым он привык орудовать. Поэтому его партнерши всегда приходят в ужас и бегут от него, как от чумы. Он боится также, что, обняв Верочку, он потеряет голову...

— Почему? — наивно перебила Верочка.

Седов сказал, что любит ее, без нее не представляет дальнейшей жизни и просит согласиться на брак с ним.

— Вы с ума сошли! Я вас совсем не знаю.

Георгий Яковлевич ждал не такого ответа. Несколько мгновений он не мог даже вымолвить слова. Опомнившись и подавив растерянность, он заставил себя заговорить. Нетвердым голосом он попросил Верочку забыть его признание и относиться по-прежнему как к старому и надежному другу. Еще минуту спустя перевел разговор на что-то постороннее, принялся угощать девушку пломбиром и даже начал шутить о тридцати трех способах самоубийства для несчастных влюбленных.

На другой день, пересилив неловкость, Георгий Яковлевич зашел к Верочке. Не упоминая ни словом о вчерашнем, он стал звать на скачки и на концерт Шаляпина».

Поведение героя тут замечательно гибкостью, внутренней пластикой. Он переходит живым в читательское сознание и счастливо не ведает, что тем временем и создается его «биография». В фильме, напротив, Седов неотступно «помнит себя», говорит и поступает исключительно «со значением», теряя в художественной убедительности, становясь одномерным и информативным, как энциклопедическая справка.

Вот как проявляется в фильме герой наперекор нашим ожиданиям.

Санкт-Петербург. Возле Адмиралтейства Седова окликает географ и путешественник Петров-Гималайский и начинает разговор, из которого зрители могут сразу почерпнуть уйму сведений. Узнать, например, какую, извините, свинью подложило Седову Морское

министерство, пообещав денег из казны и тем самым остановив пожертвования. Как получают в России чины и награды и как ценятся благородные намерения. Когда Седов собирается отплыть и что подстегивает его в честолюбивом замысле. Имена иностранцев, предпринимавших безуспешные попытки достигнуть Северного полюса... В общем, много такого, что для развития потребовало бы объемной монографии. Одно здесь и в последующих ретроспективных эпизодах картины остается нераскрытым — на каких человеческих основаниях взрослели и окончательно созрели уверенность и энергичность Седова, его способность к самоотречению, его неколебимость при тяжелейших стечениях обстоятельств. Биографический конспект не задевает тайну личности.

К Седову приходят участники будущей экспедиции — краснобай и честолюбец ветеринар Кушаков, широкоплечий и немного развязный, но прямодушный матрос Григорий Линник, юный вихрастый гармонист Шура Пустошный — он море предпочел духовной семинарии. По двум-трем их репликам мы безошибочно угадываем, на кого из них в трудном походе можно будет положиться, а кто станет душою распрей, интриг и доносов.

«Святой мученик Фока» снаряжается в Архангельском порту. Суматоха и беспокойство, сопровождающие подготовку экспедиции. Дрязги, доводящие до отчаяния. Напрасное ожидание радиста. Клеветнические выпады прессы. Уловка Дикина, хозяина «Фоки», вдруг отказавшегося вести корабль. Переговоры с ним через нотариуса. Подарки Веры на разные праздники и случаи (с голубой ленточкой — для самой грустной минуты)... Все вскользь, перечислительно, будто опись багажа, который не понадобится в пути. Единственно «фортель» Дикина отыгран сцепаристом в следующем же эпизоде, когда вода хлещет в трюме: мерзавец, надеясь получить страховку за потонувшее судно, предусмотрел пробоину в обшивке...

Многодневные штормы. Первая зимовка у Новой Земли. Научные работы, обогатившие знания об Арктике. Путешествия на нартах в глубь материка. Томительные вечера в кают-компании. Буфетчик тоскует по хрусталю «баккара» для господ офицеров. Визе играет на пианино. Штурман Максимыч крутит ручку граммофона. Кушаков затевает очередную склоку. Пинегин тщится увековечить экспедицию на пленке «Кодак» высокой чувствительности. Шура Пустошный, примостившись на корме, задумчиво раздвигает меха гармошки. А Седов на капитанском мостике, распахнутый и без шапки, переживает свое разногласие с командой, благоразумно высказавшейся за возвращение. Громко сказано: переживает. В действительности и впрямь кипели страсти на корабле, сталкивались характеры, горькие признания доверялись дневнику. Но на экране — прищурил Седов глаза от ветра, глотнул морозного воздуха и ...панибратски заговорил с матросом, случившимся поблизости. Обиду как ветром сдуло. И вот уж собран в кают-компании прощальный ужин, и Седов благодушествует за столом, слушая высокопарный тост Кушакова во славу русской удали.

Связать эти однотипные и внутренне статичные эпизоды призвана географическая карта, на которой красным карандашом отмечены путь следования экспедиции и места стоянок. Карта, занимающая всю площадь экрана,— знак внешнего движения фильма за отсутствием психологической динамики характеров и движения авторской мысли.

Вторая зимовка — на Земле Франца-Иосифа. И здесь использован тот же принцип «визуальной» информации. Диалоги состоят из служебных реплик и общеупотребимых научных терминов. Для «утепления» атмосферы авторы изредка позволяют своим героям несколько пофамильярничать с хрестоматийными персонажами, широко известными по школьному курсу истории и географии — вроде всуе помянутого Седовым «старика Баренца».

Информативность, ставшая в фильме прямо-таки художественным принципом, во всяком случае, заменившая его, парадоксально задевает и само изображение. Фильм о Седо-

ве, если вернуться к эйзенштейновскому ходу рассуждений, органически нуждается, например, в пейзажах, которые бы выразительно передали на экране все, что так изумляло, так неотступно влекло героя под северные широты. Но оператор К. Арутюнов воссоздал на экране Север, основываясь на самых общих представлениях об этом крае, как о «стране вечных льдов». Грех приблизительности очевиден и в цветовом решении фильма. Петербургская улица и гостиная, архангельский порт, кают-компания и кубрики на «Святом мученике Фоке», полярное небо и заснеженный материк — все снято почти в одном световом режиме, одинаково «безразличном» к происходящему.

А драматургическая «недостаточность» персонажей и ситуаций оставляет зрителю и рецензенту опираться преимущественно на то, что говорят в фильме.

«Если вам удастся проломить льды петербургские, не страшны вам тогда и льды Арктики»,— многозначительно заключает Петров-Гималайский вышеописанную встречу с Седовым. Следовало ожидать, что мы сами убедимся, каких невероятных усилий и настойчивости стоило Седову добиться поддержки влиятельных кругов в его патриотическом и исследовательском порыве. Однако «льды петербургские», другими словами, драматизм Седова на фоне эпохи, едва заявленный, тотчас снят и забыт. Потому что именно эпохи, ее общественной жизни и нет в фильме. Есть фон, обозначенный двумя-тремя известными именами. В картине затем нарождаются эмбрионы новых конфликтов, но все — с такой же короткой жизнью. Вплоть до главного, органического конфликта в «биографии» путешественника — противостояния стихии и человека сильной воли.

Но и эта тема — «человек и природа» — вошла в фильм более всего декларативно. Характерно, например, что в раздробленном эпизоде санного похода почти отсутствуют общие планы, на которых, думается, только и могла бы зловеще разостлаться полярная «стихия» — огромная ледяная пустыня с затерявшимися между торосов маленькими фигурками трех смельчаков, усталых, продрогших, полуголодных, измученных цингой. Казалось бы, технический недорасчет при съемках и монтаже картины, а в результате мы фактически не видим на экране подлинного драматического противостояния природы и человека, не ощущаем самого феномена человеческого преодоления.

Взявшись восстановить историю Дела жизни, создатели фильма упустили из виду золотое правило «биографии», согласно которому Дело тогда только и явится перед зрителем во всем своем притягательном величии, когда будут показаны реальные препятствия на пути его осуществления. Тем сильнее ощутит его зритель, словно собственным опытом познает масштаб и вес Дела. В «Георгии Седове» всячески обходятся муки и кризисы, и Дело принимает на удивление умозрительный характер.

Последние дни Седова, когда читаешь о них в книгах — особенно у Пинегина, описавшего их со слов непосредственных очевидцев Линника и Пустошного,— сильнее прочих доказательств удостоверяют, из какого необычайно упорного человеческого материала состоял этот неутомимый «искатель приключений». Его смерть во всей прозаической наготе и антизрелищности — венец его Дела, а для нас последняя ступень к подлинному постижению замечательной личности Седова. Непримиримость его духа на роковом рубеже жизни способна окрасить всю «биографию» Седова в тона непридуманной оптимистической трагедии. Между тем именно последних его дней в фильме «Георгий Седов» мы не видим. Торжественно многозначительный авторский голос за кадром лишь сообщает под занавес, что в «августе 1914 года «Святой мученик Фока» благополучно вернулся в Архангельск. Вернулся без начальника экспедиции. Верные спутники Седова — Линник и Пустошный — похоронили Георгия Яковлевича на острове Рудольфа, на скале, над Ледовитым океаном. Они положили в его могилу русский флаг, который Седов мечтал водрузить над Северным полюсом». Таким образом, создатели

фильма, конечно же, не желая того, представили смерть героя чем-то вроде досадной случайности, мало что меняющей в итоговом балансе его трагической судьбы. На экране, превозмогая усталость и адские боли, обреченный Седов продолжает на остатке сил свой путь, и заключительный стоп-кадр выхватывает «для вечности» миг сопротивления человека уже предрешенной развязке своей судьбы. Только что он ребячески радовался вместе с друзьями солнцу, взошедшему над снежной пустыней, и просил светило всюду рассказать, что они живы и не сдаются... Казалось бы, все тут ясно, все сказано, но создатели фильма сочли, однако, за лучшее еще добавить жизнеутверждающего пафоса и дописали дикторский «постскриптум». «Прошли годы,— продолжает голос за кадром.— Наступило иное время. И другие русские люди снискали славу в тех широтах, где шел Седов. Они помнили его имя и чтили его подвиг».

Похожие слова звучат и в самом начале фильма, заранее переплавляя в бронзу еще не прожитые на экране, не сопережитые зрителем звездные часы героя. «Сильные духом не всегда побеждают в единоборстве с людским равнодушием и враждебностью,— предвосхищает голос за кадром.— И не всегда даже самые отважные выходят победителями из неравной схватки с грозными стихиями. Но человеческая память свято хранит имя того, кто не щадя себя до последнего вздоха шел к благородной цели».

Есть слова — пусть верные, но стертые от частого употребления, какие-то безымянно юбилейные. А неотразимая убедительность «последнего вздоха» отсутствует. Речь, конечно, не о буквально последнем вздохе человека, но о дыхании героя в каждый момент его «биографии», до всяких слов вовлекающем в свой ритм зрительское чувство. Нет такого живого дыхания в фильме о Георгии Седове. Эпиграф и вывод «от автора», подобно мощным льдинам в северных морях, сжимавшим судно, грозя раздавить его всмятку, сыграли, против намерения, роковую роль, задушив в своих тисках экранную ж и з н ь героя. Осталась лишь иллюстрация к ней.

Однако иллюстративность — довольно распространенная болезнь биографического фильма, одновременно является симптомом другой болезни, скрытой от зрителя, но издавна известной критике. Иллюстративность — это расплата за отсутствие авторского отношения к герою, за невыявленность своего жанра и своей позиции, отчего эпизоды фильма лишаются глубинной, органичной слитности и складываются в безликую страницу справочника, где принято указывать лишь факты и даты.

В. Деревицкий

Обретение темы, обретение стиля

«Женщина с острова Кихну»
Режиссер-оператор Марк Соосаар. Звукорежиссер Энн Сяде. Студия «Эстонский телефильм», 1974.
«Тюлени»
Режиссер-оператор Марк Соосаар. Звукорежиссер Я. Эллинг. Студия «Эстонский телефильм», 1974.

Марк Соосаар — молодой режиссер-оператор «Эстонского телефильма». Картин у него пока что немного. Но две последние его работы — «Женщина с острова Кихну» и «Тюлени» — завоевали главный приз на Международном фестивале Интервидения «Человек и море». После этих картин о нем стало можно говорить как о режиссере, фильмы которого отчетливо различаются по почерку.

Приметы его дарования чувствуешь во всем, даже когда перед ним изначально стоит скромная, совсем не эффектная задача.

Первой, виденной мною работой Соосаара был фильм «Земля, еще не открытая» — заказная картина о мелиорации заболоченных, заливаемых морем земель. Заказчик не предъявлял иных требований, кроме информативности. Сценарий был деловым и, казалось, не оставлял возможностей для образных решений. А Соосаар умудрился снять фильм, исполненный высокой образности. Он очень по-разному снял и противопоставил в картине

«Женщина с острова Кихну»

землю, на которой издавна живут люди, теплую, приветливую, добрую—«земле, еще не открытой», неуютной, холодной, чужой, прямотаки марсианской, когда камера смотрит на нее с вертолета. Он уже в этой ленте показал умение образно говорить на языке цвета, сказав им куда больше о смысле, о грандиозности труда людей, преобразующих землю, чем это могло быть впрямую сообщено в дикторском тексте.

Вторая моя встреча состоялась с работой этого режиссера совсем, казалось бы, скромной. Это был пятиминутный черно-белый сюжет в воскресной информационной программе Эстонского телевидения «Время под увеличительным стеклом». Тогда, весной 1974 года, Соосаар снимал на Кихну своих «Тюленей». Времени было в обрез, уходила зимняя натура. Но он все-таки выкроил день для того, чтобы снять этот сюжет. Наверное, режиссер не мог не использовать представившуюся возможность, не мог ждать, когда закончит фильм и скажет людям: балтийских тюленей надо сохранить не только потому, что им, красивым и добрым животным, грозит полное истребление. Человек должен сберечь природу для себя самого, без нее его жизнь будет словно обкраденной.

Соосаар не стал выражать эту мысль впрямую. Но она ярко прозвучала в подтексте, благодаря точному эмоциональному решению информационного сюжета. На берегу моря стоят несколько человек. Художница из Таллина. Инспектор рыбнадзора. Рыбак. Пожилая колхозница, на руках у которой воспитанник: тюленeнок-сирота. Интервьюер с микрофоном обращается к людям с вопросами: сколько стоит тюленья шкура, вкусно ли мясо, зачем нужен тюлений жир? А камера следит за старухой с тюленeнком. Он, словно ребенок, играет с ней, и лицо рыбачки светлеет. Из разговора же выясняется, что особо ценится мех именно таких вот тюленят. А зрителю становится ясно: проживем мы в век синтетики и без тюленьего меха, зато насколько беднее станет наша жизнь, если мы лишимся таких редких уже сегодня животных, как тюлени.

Так, в работе рядовой, рассчитанной на разовый показ, при котором и автора-то не объявляли, Соосаар обнаружил свойственное ему умение находить в жизни ситуации, позволяющие объемно выразить мысль. В «Женщине с острова Кихну» это умение проявилось особенно ярко.

Кихну — остров в Рижском заливе — дав-

няя и верная любовь режиссера. Эту привязанность можно понять, для кинематографиста здесь благодатное место. Эстонский национальный костюм сохранился на острове не только в качестве атрибута праздников песни. Знаменитые кихнуские домотканые юбки, по цвету и узору которых можно узнать возраст и семейное положение их владелиц, были темой одного из первых фильмов Соосаара, снятого еще во время учебы во ВГИКе. Самодельные прялки, которые, в силу поветрия моды, можно встретить в интерьере многих таллинских квартир, на Кихну еще используются по назначению. Словом, и быт и фольклор здесь дают весьма выигрышный материал для фильмов этнографического характера.

Особенности эти столь же опасны, сколь благодатны, ибо слишком велик соблазн довериться самоигральности экзотического материала.

Порой не избегает этого соблазна и Соосаар. Наблюдения за бытом, фольклором, обычаями кихнусцев преобладают в фильме не только количественно. Но, несмотря на это, «Женщину с острова Кихну» не причислишь к фольклорно-этнографическим лентам. Потому что этот своеобразный быт и фольклор показаны как неотъемлемая часть сегодняшней жизни островитян, как их необходимая духовная потребность.

Этот фильм — прежде всего о людях, о простом человеческом счастье, добытом собственными руками, о любви к родному очагу, с которого начинается Родина.

А хранит родной очаг на Кихну женщина. Так уж повелось испокон веков: мужчины редко бывали дома — летом рыбачат, зимой промышляют тюленя. Почти всю сухопутную работу делали женщины. Образ Родины и образ женщины-матери всегда и у всех народов стоят рядом. На Кихну — тоже.

«Семь километров длина, четыре — ширина, семьсот жителей. Песок и камни среди щедрого моря, вдали от главных морских путей. Семь километров на четыре. Много это или мало? Наверное, достаточно для того, чтобы быть домом».

Эти слова звучат в фильме в тот момент, когда на экране возникает Кихну, чуть ли не весь уместившись в кадре. Камера смотрит на него с самолета, в котором летит в родной дом новая дочь Кихну, появившаяся на свет в городе.

Перед этим были показаны роды, проходившие в городском роддоме. Автор перемежал эти кадры другими, снятыми на острове: из моря встает медно-красное солнце; приподнимается над водой, но нашему зрению кажется, что огромный шар соединен с морем на глазах сужающейся полосой жаркого света, словно пуповиной, связывающей ребенка с телом матери. Полоса света разрывается, солнечный шар встает над горизонтом, а в палате роддома раздается крик новорожденного.

Соосаар умеет достигать образности разными средствами. Вот только что была поэтическая метафора. И тут же образ другого порядка. Женщина смотрит на ребенка. Лицо ее закрыто марлей. Нам видны только глаза, взгляд которых переполнен материнской нежностью, да морщинки возле глаз, говорящие нам, что это уже наверняка не первый ее ребенок, что позади годы трудной и радостной работы в доме, в поле, на ферме, в море. Это образность обобщения, образность типизации, рожденная наблюдательностью художника, глубоко размышляющего над жизнью. Мне кажется, что умение находить такого рода образность во внешне обыденном — наиболее сильная сторона разностороннего дарования Соосаара.

Подобные наблюдения составляют основу художественной ткани фильма «Женщина с острова Кихну». Вот все тот же самолет, в котором возвращаются домой мать с младенцем и женщины, сопровождавшие ее в город. Они поют кихнускую колыбельную, и их ничуть не смущает обстановка. Держатся они очень естественно. Самолет — атрибут технического прогресса — для них теперь так же привычен, как те древние прялки и ткацкие станки, на которых они изготовляют свои знаменитые юбки. Эпизод этот помогает понять, если можно так выразиться, феномен Кихну: органичное соединение народных традиций со всем тем новым,

полезным для человека, что несет с собой социализм, современная цивилизация.

Впрочем, никакой это не феномен Кихну, а свойство, характерное в нашей стране для сельских жителей самых разных национальностей. Это только иным городским интеллигентам кажется, что перед людьми, живущими в деревне, стоит некая дилемма: либо перестраивать быт на городской лад, либо хранить незыблемую верность укладу «сермяжному, посконному, онучному». А сельский житель проявляет нормальный житейский практицизм, он и из городского быта почерпнет все, что удобно и доступно сегодня, и из традиционного деревенского сохранит то, что отвечает его сегодняшним материальным и духовным потребностям.

Конечно, женщины Кихну могли бы одеваться по-городскому — это проще, дешевле, а на чей-то вкус и красивее. Но они попрежнему сами ткут юбки, потому что это дорогой для них обычай, с которым связана жизнь многих поколений на протяжении шести столетий.

Соосаар показывает нам этот обычай неторопливо, так же как никуда не торопятся женщины Кихну, когда прядут, собирают под камнями подморенник, из корней которого добывается красная краска, когда искусно ткут, когда передают свое умение дочерям, сопровождая этот привычный и любимый труд воспоминаниями и бесконечными протяжными песнями.

Вот на девчушку надевают ее первую (самую яркую) юбку. Девочка танцует от восторга, распахивает дверь на улицу так резко, что кубарем летит с порога испуганная кошка. Бежит по двору девочка в ярко-красной юбке. Взлетает с ветки яркая весенняя бабочка. Девочка с другими детьми догоняет стадо овец. Разлетаются бабочки по зеленому саду.

И снова встык с метафорой — образные наблюдения. Камера подсматривает, как дети в рассохшейся, лежащей на берегу лодке увлеченно играют в ловлю угрей, ловко подхватывая палками с земли обрывки веревок.

Но вот та же лодка горит жарким пламенем. Таков древний обычай на Кихну: сжигать старые лодки в самую короткую ночь. Вокруг праздничные люди.

«...Лодки, как люди, они рождаются, живут и умирают». Новую лодку тащат в море юноша и девушка. Солнцем просвечены насквозь золотистые волосы девушки, в которых запуталась ярко-красная божья коровка.

Чуть позже мы увидим свадьбу, непохожую на другие разве тем, что молодожены прибудут с материка из загса на рыбацком судне. Чуть позже мы увидим кадр-символ: у самой воды на камне, окруженном морской пеной, роятся, «хлопочут» божьи коровки — совсем как женщины Кихну в ярко-красных юбках. Соосаар повторит этот кадр еще несколько раз. Рефреном проходит в фильме и другой кадр: в поле идет женщина в красной юбке, а над свежевспаханной землей вьются белые чайки.

Женщина ходит за плугом на маленьком поле, где трактору не развернуться. Рядом же, на поле побольше, хозяйничает трактор. И вообще при всей своеобразности, Кихну вовсе не заповедник патриархального (вернее, матриархального) быта. Соосаар, познакомив нас с обычаями, уходящими корнями в древность, все чаще вводит в кадр приметы современности, подтверждая слова, сказанные в начале фильма старым рыбаком: «Для меня Кихну и социалистическая Родина — это едино». Автор ведет нас на рыбацкий причал, где разгружается колхозный сейнер. В школу, где дети рисуют фантазии на тему космоса. На избирательный участок в день выборов. Он с юмором и симпатией наблюдает за тем, как ведут себя женщины Кихну в городской обстановке. Торжественно просто показывает нам, как на кладбище отправляется новый советский обряд — день памяти умерших, заменивший прежний религиозный ритуал.

«Советская власть пришла на Кихну в 1940 году. За это время в жизни острова произошли большие перемены. Звучнее стали кихнуские песни, ярче стали краски народного творчества». Эти слова из титров, открывающих картину, чем дальше, тем больше находят себе подтверждение и в красках фильма и в его песнях.

В начале и в конце фильма режиссер часто применяет соляризацию изображения. Причем, рассказ о старом сопровождают цвета темные, блеклые, о новом — светлые, яркие. Условно расцвеченный кадр осмысленно соседствует с кадром натуральной цветопередачи.

Вот Соосаар просит старуху рыбачку спеть перед камерой старинную песню о любви. Она принарядилась для съемки, села около дома: в одной руке цветок, другой — гладит собаку. Спела и горько так махнула рукой: эх, что, мол, говорить о прежнем. За этим эпизодом, одноцветным, окрашенным сепией, следует резким контрастом буйство красок современной колхозной свадьбы.

Или в финале: яркие краски сегодняшнего Кихну сменяются еще более сочным соляризованным изображением, когда маленькая девочка смотрит вверх и видит на ослепительно-синем небе волшебно красный самолет. Мечта о прекрасном будущем.

«Это фильм о красном цвете»,— говорит Соосаар о «Женщине с острова Кихну». Тема красного цвета точно в симфонии варьируется, нарастает. Это цвет кихнуских юбок. Цвет божьих коровок на камне, окруженном белой пеной. Цвет флага на рыбацком сейнере. Цвет, украсивший избирательный участок. Цвет, которым кихнуские дети нарисовали наших космонавтов. Цвет самолета, летящего в ослепительно-синем небе. Это цвет, с которым всегда связывались лучшие мечты народа, и те, что уже сбылись в наши дни, и те, что еще сбудутся.

Цветовое решение картины, конечно, экспериментально, кто-то, быть может, сочтет его спорным, но оно несомненно влияет на общий итог ее восприятия, усиливает ее эмоциональность. Хотя далеко не все в цветном решении фильма поддается однозначной расшифровке, как всегда неоднозначно восприятие музыки.

«Женщина с острова Кихну» — сложный фильм, требующий от аудитории соответствующего настроения, активного соучастия. Емкая многоплановая образность рассчитана на встречные усилия зрителя, на его личный опыт и знания, на его умение ассоциативно мыслить. Кто-то воспримет лишь один слой, поймет картину, как всего только рассказ о необычном острове. Другой отнесется к этому очень национальному фильму, как к произведению интернациональному. И с полным основанием, поскольку главное-то в картине как раз в показе обычного, в утверждении радости трудом добытого простого человеческого счастья. А это близко и дорого нашему многонациональному телезрителю. Так же, как, впрочем, дорого и необычное на Кихну — его фольклор, его этнография. Все мы кровно заинтересованы в сохранении и расцвете культурных богатств каждого из советских народов, ибо наш путь к новому, к сближению культур разных социалистических наций идет через их расцвет.

Эстонский же зритель или тот, кто достаточно хорошо знает эту республику, безусловно найдет в картине еще и что-то свое.

Свой следующий фильм «Тюлени» Соосаар снял без соляризации и прочих экспериментов. Снял фильм очень простой, всем понятный. Возможно, он сделал это по той же самой причине, по которой потратил прошлой весной целый съемочный день на подготовку сюжета для информационной программы. Потому, что надо было скорее вмешаться и попытаться спасти балтийских тюленей. Надо было снять фильм, способный повлиять на максимально большое количество зрителей, а для этого требовалось выбирать средства, действующие наверняка.

Фильм распадается на три части. Первая о том, как охотники с Кихну идут на промысел тюленя. Готовятся основательно, словно на войну собираются. Во время сборов один из охотников рассказывает легенду о том, будто в тюленей были превращены когда-то солдаты фараонова войска. А вот и «потомки фараоновых солдат», война с которыми не прекращается и по сей день.

Соосаар снял тюленей, всячески подчеркивая их сходство с людьми. Тюлениха машет ластой — словно рукой подзывает к себе тюленёнка, завидев опасность. Тюлени, притаившись, осторожно выглядывают из-за торосов.

Нелегок, опасен и труд охотника. Соосаар показывает его как будничное привычное дело, а рассказывают люди о том, как испокон веков кормил здешних жителей тюлений промысел, как всегда велика здесь была опасность замерзнуть в засаде, оказаться унесенным в море на оторвавшейся льдине.

Ничего не комментируя, автор дает нам понять: такие отношения с природой, как у этих островитян, вполне нормальны, и, наверное, не было бы оснований для тревоги, если бы сохранялось прежнее соотношение сил в «воїне» человека с «фараоновым войском».

Но вот начинается вторая часть. Черно-белые кадры. Тюленей выслеживают суда и вертолеты. Снайпер в маскировочном халате целится в тюленя через оптический прицел. Выстрел... И снова цветное изображение: алая кровь впитывается в белый сахар льда. Еще выстрел, еще... И кровью залит весь кадр, краснеет снег, краснеет небо. Вновь изображение становится черно-белым. Идут интервью. Мнения, факты, цифры. Специалисты говорят о нынешнем состоянии стада балтийских тюленей, о том, как его спасти. И когда заместитель министра сообщает, что Советский Союз внес балтийского тюленя в «Красную книгу» животных, подлежащих особой охране, мы воспринимаем это как совершенно закономерный итог: эмоционально Соосаар сумел нас на это настроить.

Вторая часть картины не случайно дана черно-белой. Она совем иная и по задаче, и по стилистике, чем цветные первая и третья. В ней автор ведет исследование не художественными, а чисто журналистскими средствами. Дает очень важную, очень интересующую зрителя, но все-таки только информацию о конкретной узкой проблеме сохранения балтийского тюленя, с решением которой вовсе не исчезнет глобальная проблема: человек и природа.

Свою точку зрения на нее Соосаар высказывает в третьей части фильма, внешние события в которой вроде бы очень скромны, очень локальны.

Охотники с островов озабочены тем, какой работой заменить традиционный тюлений промысел, потому что хотят сохранить зверя. В торосах они подобрали тюленёнка, тщетно звавшего к себе застреленную мать. Вроде бы известно, что мех таких тюленят наиболее ценен. Но никому из мужчин и в голову это не приходит: так по-детски мил человекоподобный зверенок. Решили подшутить, подкинуть тюленёнка двум одиноко живущим сестрам. Поставили его перед крыльцом и спрята-

«*Тюлени*»

лись, ждут. Ждет с камерой и Соосаар, чтобы снять момент первой встречи, а затем понаблюдать, как растет тюлень среди людей, привязываясь к ним, как привязываются к нему люди.

И наблюдения эти говорят нам о том, что общение с природой — глубокая душевная потребность человека. Сам частица природы, человек для своего же блага обязан ее сохранить.

Да, в «Тюленях» нет внешних новаций. По форме картина подчеркнуто проста. Но глубинный поиск в ней очевиден. Он направлен на то, чтобы художественно исследовать жизнь, не нарушая документальной природы материала, не деформируя авторской фантазией точно отобранные и зорко увиденные факты и явления.

У Марка Соосаара пока что немного фильмов. Зато их можно легко узнать среди других по почерку. Зато о нем можно говорить как о художнике, обогатившем документальный телеэкран высокой образностью наблюдений и раздумий о жизни.

Г. Прожико

Как обогнать время?

«Встречный»
Сценарий И. Грека. Режиссер-оператор И. Грек. ЦСДФ, 1974.
«Пульс времени»
Сценарий Д. Олареску. Режиссер П. Унгуряну. Оператор Ю. Флоря. «Молдова-фильм», 1974.
«Шаг в историю»
Сценарий О. Головни. Режиссер В. Раменский. Оператор В. Извеков. ЦСДФ, 1974.

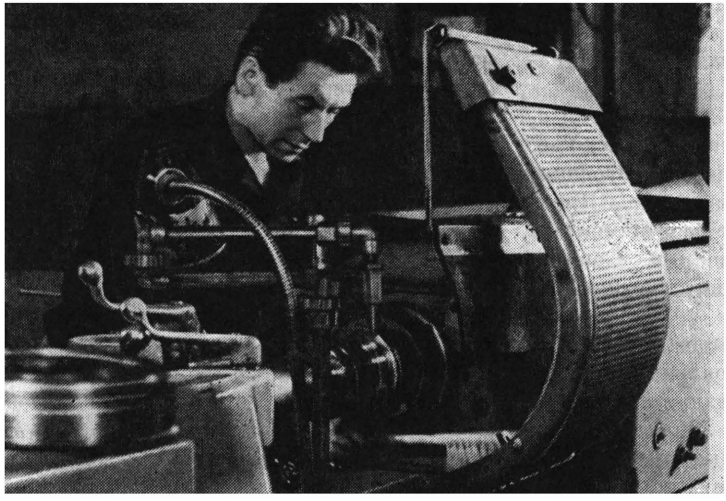
Однажды мне довелось услышать в телевизионной передаче выступление токаря Брестского электролампового завода Дятла. Он говорил о социалистическом соревновании. Но запомнилось его выступление не перечислением высоких цифр выполнения взятых обязательств, а второй — неожиданно критической — частью. Передовик социалистического соревнования Дятел предлагал изменить существующие критерии оценки результатов соревнования. Выдвинуть на первый план критерий качества, а не только цифры выполнения плана. И далее деловито обосновал свое предложение. В этом небольшом — оно было частью длинной передачи о целой области,— но дельном выступлении открылась сущностная черта нашего соревнования: оно пробуждает творческую активность и самостоятельность трудящихся, рождает в их сознании и поведении хозяйское отношение к своему труду, работе.

Выступление Дятла запомнилось еще и потому, что говорил человек от души и о своем кровном деле, без округлых безлично обобщающих фраз.

Благодаря социалистическому соревнованию решаются не только вопросы повышения производительности труда, борьбы за выполнение плана нынешней девятой пятилетки, но и глубокие нравственные проблемы «строительства» нового рабочего человека. Наши кинематографисты и призваны пристально изучать этот нравственный аспект, открывать в современном рабочем черты трудящегося коммунистической формации. Именно на это нацеливает Постановление «О всесоюзном социалистическом соревновании»: «На конкретных примерах из жизни трудовых коллективов раскрывать роль социалистического соревнования в деле нравственного воспитания человека, развития его творческих способностей, деловитости и ответственности, формировании социалистического коллективизма».

Соревнование сегодня — пласт нашей действительности, удивительно насыщенный разнообразными проявлениями, черточками повсюду формирующегося человека нового коммунистического общества. Увидеть великую силу соревнования как школы коммунистического сознания и труда, проследить процессы роста, воспитания советского труженика — трудная и увлекательная задача, встающая перед документалистами.

Знакомство с тематическими планами студий свидетельствует о том, что кинематогра-



«Встречный»

фисты понимают это. Среди героев документальных лент, представляющих в плане рубрику «социалистическое соревнование»,— достойные коллективы предприятий и отдельные передовики трудового фронта, известные своими трудовыми достижениями. Однако быстрота отклика не всегда бывает связана с глубиной раскрытия проблемы.

Уже сложились, к сожалению, некие недобрые «традиции» в освещении темы, в изображении человека труда. В результате многоцветье огромного жизненного пласта, именуемого «соцсоревнованием», нередко подменяется сухой одноцветной умозрительной схемой. Разнообразие фактов и человеческих проявлений этого процесса сводится к жестким формам информационного обзора.

И здесь хочется обратить внимание на главную трудность, которую не могут преодолеть авторы многих лент. Речь идет о том, чтобы заглянуть за плотный барьер показателей, процентов, цифр выполнения плана и открыть глубокое человеческое содержание этой внешне сухой «цифири», эмоциональную сущность процесса.

Соревнование — это не столкновение двух роботов у станков, это соперничество умов, характеров, темпераментов живых людей. Мы любим говорить, что за последние годы документалисты открыли удивительный «континент» — характер живого человека, бесконечно разнообразный в своих проявлениях. С наибольшей выразительностью выявляется этот характер в ситуациях острых, напряженных, вбирающих в себя все чувства, мысли, энергию человека. И где, как не в рассказе о социалистическом соревновании,— должна проявиться, раскрыться во всей полноте сущность героя. Должна...

Но, увы! это случается далеко не всегда.

Информация без размышления

Автор сценария, режиссер и оператор ЦСДФ И. Грек рассказывает о коллективе завода Памяти революции 1905 года, одном из знаменосцев встречных планов. Лента так и называется: «Встречный». В десятиминутной картине перед зрителем проходит внушительный список как проблем завода, так и славных его революционных традиций. И рассказ о двух парах соревнующихся рабочих, и сцена заседания штаба встречного, и работа рационализатора, и деятельность инженеров по реконструкции трудоемких процессов, и... Я преднамеренно употребила слово «прохо-

дит». Действительно, названные тематические «объекты» именно «проходят», а не раскрываются, не обретают реальную плоть живого наблюденного факта.

Видимо, все обозначенные в списке эпизодов объекты могли бы существовать в фильме. Хотя можно было бы ограничиться и одним, сосредоточив на нем все внимание. Принципиально важно другое. Все названные темы и проблемы предстали перед нами в суховатом информационном обзоре. Они названы, но не раскрыты.

Вот на экране представлены две пары соревнующихся рабочих. В торопливом перечне достоинств каждого есть досадная похожесть. И мелькнувшие на экране лица и фигуры остались «знакомыми незнакомцами». Хотя в тех немногих кадрах, где мы их видим, можно уловить и четкий ритм профессиональной работы и спокойную уверенность в себе и своем деле. Очевидно, если бы авторы фильма сосредоточенно понаблюдали за работой, проанализировали поглубже ход соревнования обеих пар, стремясь обнаружить их конкретные особенности, «свои» тайны ремесла у каждой, эпизод утратил бы свою скучную обозначающую роль. Мы встретились бы тогда с фактом жизни в его естественном развитии, со своей внутренней драматургией. И этот малый эпизод мог бы стать целым фильмом — он достоин того!

Обзорная интонация, определившая облик всей ленты, рождается, очевидно, именно из недостаточно глубокого журналистского изучения материала. На каждом предприятии и заводе соревнование обладает своими особенностями, неповторимым почерком, методом. Рабочие углубленно ищут самостоятельные пути повышения производительности труда, улучшения качества продукции. Но в иных материалах печати, телепередачах и документальных фильмах обнародуется лишь сам факт: «Идет соревнование». В них отсутствует необходимое качество — к о н к р е т н о с т ь.

В той же ленте «Встречный» привлекает внимание эпизод — заседание заводского штаба встречного. Казалось, в ответ на призыв директора обсудить проблемы встречного плана, принятого заводом на 1974 год, мы должны услышать в выступлениях рабочих живой анализ скрытых резервов, деловые предложения, размышления о трудностях, неизбежных в процессе перестройки коллектива. Однако авторы предлагают лишь короткие реплики выступивших рабочих, лишенные главного — конкретности. Так, например, в выступлении токаря Груздева мы услышали лишь одну мысль: «Производительность труда можно поднять за счет внутренних резервов». И — все! Потом мы увидим токаря в деле и подумаем, что для него эти внутрен-

«Пульс времени»

ние резервы имеют точный зримый облик. Для зрителя же они остались пустой фразой. Даже простое упоминание токаря Соболева о том, что он обычно «берет одно-два рацпредложения», открывало путь к п о с т и ж е н и ю путей повышения производительности труда, свойственных именно этому рабочему. Но и Соболев остался для нас знакомым незнакомцем.

Но в целом эпизод заседания штаба не стал центром, кульминацией напряженного поиска коллективом скрытых резервов. Действие фильма быстро перескакивает на следующую проблему, чтобы, обозначив ее в дикторском тексте, перебраться к очередной, а затем и к победоносному финалу: «Встречный план завода стал успешно выполняться».

Фильм «Встречный» принес на экран поверхностную информацию о делах завода Памяти революции 1905 года.

И еще одна мысль возникла во время просмотра этой картины. О малой ее выразительности. Мы подробно говорили о смысловой однозначности изложенных данных. К этому следует добавить и зрелищную невыразительность, отсутствие определенной художественной концепции у автора фильма. Требование это кажется чрезмерным, но только тому, кто думает, что к таким лентам общие критерии искусства малопригодны. А ведь без ярко увиденных мгновений жизни завода, рабочих, без четкой драматургии, выстраивающей весь материал в осмысленную цепь размышлений, без внутренней напряженной ритмической партитуры нет возможности завладеть и управлять вниманием зрителя. И никакие скидки на важность темы не смогут снять с автора ответственность за робость в использовании отпущенных ему документалистикой выразительных средств.

Выразительность жизни

Я специально завершила разговор о «Встречном» упреком в недостатке выразительности, чтобы по закону контраста поговорить о другой опасности, которая подстерегает документалистов в работе над темой соревнования. Опасность эта заключается в чрезмерном увлечении... выразительностью.

Действительно, на первый взгляд, ленту молдавских документалистов (сценарий Д. Оляреску, режиссер П. Унгуряну, оператор Ю. Флоря) «Пульс времени» трудно упрекнуть в недостаточной зрелищности. Яркий калейдоскоп выразительно снятых кадров жизни Кишиневского тракторного завода увлекает точностью увиденных деталей, четкой определенностью композиций, резкой энергией монтажного ритма. Авторы ленты, несомненно, владеют тайнами профессионального ремесла, и качество это достойно самой искренней поддержки. Они смело используют отпущенные им документалистикой ресурсы. Мы находим здесь и интервью, и синхронный репортаж, и архивную хронику-воспоминания, и разнообразные вариации дикторского звучания: от традиционного комментария до стилизации под голос радиодиктора, голоса самих героев и символику плакатного вступления в тему... Стоп! Вот здесь, видимо, стоит остановиться в нашем перечислении способностей авторов. Потому что среди хоровода выразительных кадров, крепко увязанных в монтажном ритме, где-то затерялось, отошло на второй план то, ради чего этот весь хоровод затеян. А именно — проблема борьбы за время, как ее понимают в коллективе Кишиневского тракторного завода.

А как только теме удается пробиться к зрителю сквозь «хитросплетения выразительности», в восприятии фильма происходит перелом. Только когда, вырвавшись из стремительного круговорота, мы получаем возможность выбраться, остановиться, оглянуться — тогда удается задать вопрос, ради которого, собственно, ставилась картина: «Так как же кишиневским тракторостроителям удается обогнать время?»

И тогда отходит, забывается претенциозный «заход» в тему: «Я человек, я все могу!», с попыткой взглянуть на проблему почти с космической высоты (кстати, мы и видим здесь почему-то глаза космонавта из... «Космической одиссеи»). Спокойно мелькнет эпизод посвящения в рабочие завода. Но он, к сожа-

«Шаг в историю»

лению, слишком короток, чтобы мы запомнили людей, да и задумались над самим событием.

Но вот мы слышим, наконец, деловую интонацию. В коротком интервью речь идет о роли социалистического соревнования на заводе. Только тут мы выходим наконец на тему борьбы за время. И потому с особым интересом слушаем рассказ о токаре Агапове — «академике токарного дела». Здесь есть намерение поведать, хотя бы вкратце, о методе работы мастера, об особенностях его приемов. И хотя эпизод обидно короток, а подвижная камера и тут занята поисками эффектных переходов от одной крупности к другой, зритель, продираясь сквозь эти наезды и отъезды, все же извлекает крупицы живой полезной информации. И потому записывает эпизод в актив фильма.

Но, к сожалению, в дальнейшем фильм обретает еще большую стремительность. «Вася, Костя, Сеня, Жора» и другие, объединенные в одном(!) предложении дикторского текста, мелькают перед глазами, не оставляя и надежды на то, чтобы задержаться в памяти. Диктор обрушивает на нас огромный перечень проблем, с которыми сталкиваются кишиневские тракторостроители в своей борьбе за время. Но они так и остаются названными, но нереализованными в рассказе.

Зачем устраивать интервью, если рабочему позволяется произнести безлично-абстрактную фразу: «Выиграть время — значит выиграть все»? Зачем изобретательный репортаж о чествовании людей, если их имена нам ничего не говорят? Зачем выразительный, почти символический план старого и молодого рабочих, углубленных в работу станка, если он, этот кадр, единственный, и лишь диктор скороговоркой напоминает нам об еще одной важной проблеме— о проблеме наставничества? Зачем лихой монтажный калейдоскоп о свободном времени, где «смешались в кучу кони, люди» — мотоциклисты, песни и шахматы, если он не обоснован развитием идеи фильма? Зачем звучат в конце стихи, если весь материал картины не настроил зрителя на поэтический лад? Зачем?..

И здесь мне хочется задать свое главное «зачем». Зачем делать картину о важнейшей проблеме современного хозяйствования поводом для лихого формотворчества?

Вновь, как и в первом случае, главную причину следует видеть в недостаточном журналистском исследовании проблемы, в неумении извлечь яркие, убедительные факты,

верно характеризующие существо проблемы. Но только в этом случае киновыразительность из соперницы превратилась бы в союзницу темы, сделала бы рассказ ярким и впечатляющим.

Взгляд в прошлое

Бедой многих лент, обращенных к вопросам социалистического соревнования, является их строгая ограниченность во времени днем сегодняшним. И хотя современные формы соревнования, его роль в росте производительности труда, в формировании идейно-нравственного облика советского труженика обладают своими особыми чертами, все же нельзя забывать о традициях соревнования, сложившихся в нашем обществе.

В этом смысле особый интерес вызывает лента ЦСДФ «Шаг в историю» (сценарист О. Головня, режиссер В. Раменский, оператор В. Извеков). Журналистами найден в цепочке явлений прошлого факт удивительный, яркий. 45 лет назад жители деревни Сельцо обратились к ткачам Ивановской фабрики с призывом вступить в соревнование. Автор верно разглядел в этом факте глубокий образ энтузиазма трудящихся, крестьян и рабочих. Конечно, прежние формы соревнования льноводов и ткачей не могли сохраниться по сей день. Но воспоминания о прошлом, о делах 45-летней давности могли стать любопытным материалом для размышлений о нравственном влиянии этого события на современников.

Однако большого серьезного разговора о преемственности трудовых традиций людей разных поколений не получилось. Повествование от сообщения об удивительном факте прошлого быстро, но упрямо свернуло к обычному обзорному перечислению данных роста хозяйства современного совхоза, об изменениях, происшедших на ткацкой фабрике.

Более всего не повезло людям. Главным инструментом раскрытия темы здесь могла бы стать память человеческая, которая таит в себе неповторимый конкретный образ прошедших событий. В ней сохраняется и непреходящий нравственный итог страниц истории, отделенных от дня сегодняшнего десятилетиями. Но в фильме маловыразительны и малосодержательны и встреча ветеранов, и рассказ журналистки Микулиной, и встреча бывшей ткачихи Хоревой с молодыми работницами. В последнем случае авторы не дают зрителю расслышать ни звука из того, что говорится на встрече. Но тогда зачем была организована встреча? Смысл эпизода утрачивается вовсе.

История важна для нас не собранием пусть и ярких, но отделенных от нужд нашего дня фактов и событий, а славными трудовыми традициями, ж и в у щ и м и в душах и сердцах людей. Думается, что путешествие в прошлое стоит предпринимать прежде всего для того, чтобы постичь, осознать его тесные связи с современностью.

●

«Как обогнать время?» Миллионы трудящихся напряженно ищут ответ на этот вопрос, повседневно открывая все новые резервы повышения производительности труда.

Перед документалистами стоит важнейшая задача пропагандировать опыт передовых рабочих, раскрывать могучие моральные стимулы соревнования, формирование в условиях всенародного трудового подъема человека новой коммунистической формации.

Задача эта при всей ее очевидной благодарности необычайно сложна. Она требует тщательного и глубокого изучения жизненного материала, извлечения фактов убедительных и наглядных, раскрытия жизненных процессов не в застывших формах, а в движении, в сложностях роста.

Создатели лент, с которыми нам удалось познакомиться, далеко не всегда осознают всю сложность этой задачи. В их картинах властвует поверхностный, констатационный принцип подхода к материалу.

Партия не раз предостерегала против формализма в организации социалистического соревнования; думается, что такое решительное неприятие должны встретить и фильмы, страдающие формальным подходом к этой актуальной и важной теме современности.

Е. Громов

Точки отсчета

Вряд ли нужно доказывать, что для целенаправленного и эффективного ведения идеологической борьбы в киноискусстве необходимо изучать те идеи и тенденции, которые составляют философско-социологическую основу буржуазного кинематографа. Здесь особенно пристальное наше внимание привлекает основополагающая для буржуазной эстетики и теории искусства концепция, согласно которой художественная культура резко разделяется на два почти не сообщающихся друг с другом потока — массового и элитарного искусства. Эта концепция уже рассматривалась в ряде статей, опубликованных в «Искусстве кино», что, однако, не исключает необходимости ее дальнейшего изучения и критического осмысления.

Концепция элитарного и массового искусства уходит своими философскими корнями в теорию «искусства для искусства» — классическое порождение буржуазно-либерального сознания прошлого века. Но между этой концепцией и современными культурологическими представлениями имеются и серьезные различия. Сегодня откровенная аполитичность, составлявшая краеугольный камень теории «искусства для искусства», кажется анахронизмом. Современная действительность слишком уж насыщена политическими событиями и катаклизмами, чтобы от них можно было бы уйти в башню из слоновой кости. Вот почему элитарное искусство наших дней отнюдь не чурается социальной проблематики, что с особой очевидностью можно проследить на примере кинематографа. Более того, некоторые весьма сложные, даже заумные по художественному языку фильмы, фактически недоступные массовому зрителю (например, картины западногерманского режиссера Александра Клюге и его соратников по «молодому немецкому кино»), активно обращаются к социально-политической проблематике. Другой вопрос, как они ее решают.

Но в целом «землей обетованной» элитарного кино является все-таки не политика в полном смысле этого понятия, а философия, мораль, эстетика. Признанные мастера «интеллектуального кино» — Бергман, Бунюэль, Брессон — вполне заслуженно пользуются репутацией «философских» режиссеров. Их произведения неизменно исследуют проблемы тотального отчуждения, всеобщей некоммуникабельности, извечной борьбы добра и зла. В выборе и трактовке этих проблем они следуют — сознательно или бессознательно — принципам экзистенциалистской философии, ставшей к середине нашего столетия своего рода религией западного интеллигента либерального толка.

Начавшееся еще в сороковые годы массированное распространение экзистенциализма в буржуазной философии и эстетике шло почти параллельно с его проникновением в западную литературу и театр. Кинематограф же стал осваивать экзистенциалистские идеи позднее, в пятидесятые — шестидесятые годы, что во многом связано с именем М. Антониони (хотя сам он, кажется, никогда экзистенциалистом себя не считал). Основная тема всех его фильмов (до «Забриски Пойнт») — это тема некоммуникабельности и одиночества. Большинство персонажей таких картин, как «Крик», «Ночь», «Затмение»,— ипостаси одного и того же буржуазного человека, находящегося в тисках тотального отчуждения. Все они

Статьей Е. Громова редакция продолжает обсуждение методологических проблем киноведения. См. «ИК», 1975, № 1, 4, 7.

несчастны. Одни потому, что не приемлют мир, в котором живут. Счастье других иллюзорно, фальшиво. Их удел — вечная суета, символом которой может служить образ биржи в «Затмении». И все они охвачены страхом за свое существование, за свое будущее. Они постоянно ищут забвения и временами находят его во всепоглощающем эротизме.

В пятидесятые — шестидесятые годы на Западе были экранизированы основные произведения экзистенциалистских писателей. Висконти ставит фильм по известной повести А. Камю «Посторонний», Витторио Де Сика — «Затворники из Альтоны» по пьесе Ж.-П. Сартра. Но к концу шестидесятых годов влияние экзистенциализма в кино заметно слабеет. Это связано, в частности, с известным «взрывом» западного «политического кино». Однако не следует думать, что экзистенциализм совсем и навсегда сдал свои позиции. Верность его основным посылкам сохраняет И. Бергман («Стыд», «Крики и шепоты», «Сцены супружеской жизни»). Под явным воздействием экзистенциалистской поэтики поставлены такие картины, как «Путешествие» Витторио Де Сика и, особенно, «Призрак свободы» Л. Бунюэля (1974). В сюрреалистической манере, напоминающей картины молодого Бунюэля, фильм сатирически высмеивает институты капиталистического общества — буржуазную семью, церковь, полицию, суд. В фильме немало сцен, призванных эпатировать зрителя. Чтобы показать извращенность и пресыщенность современного буржуа, Бунюэль снимает, например, эпизод торжественного обеда, во время которого респектабельные хозяева и их гости восседают на... унитазах. Сначала следует при всех «освободиться», а уж затем можно, чуть ли не украдкой, насытиться. Реальное переплетается в фильме с ирреальным, мистическим. Один из героев беседует по телефону со своей давно умершей сестрой. Порою невозможно уловить логику авторского мышления — сюжет картины запутан и хаотичен. Но эта алогичность, так сказать, преднамеренная. Главное в фильме — не социальная критика буржуазных порядков, а утверждение экзистенциальной идеи призрачности и абсурдности бытия. Человек «заброшен» в этот безумный мир и бессилен что-либо изменить в нем. Фильм завершается символическим эпизодом в зоопарке: нет принципиальной разницы между жизнью людей и существованием запрятанных в клетки зверей.

Экзистенциализм оказал большое влияние не только на практику западного искусства, но и на его теорию, в основе которой лежит идея разделения художественной культуры на массовую и элитарную. Эта идея получила наиболее полное обоснование в работе Ортега-и-Гассета «Дегуманизация искусства» и была взята на вооружение практически всеми буржуазными культурологами и эстетиками, в том числе и, в особенности, экзистенциалистского толка. Искусство, подлинная художественность — есть всегда якобы антитеза действительности, плод «чистого» и «свободного» воображения своего создателя. Оно предназначено для избранных и только ими может быть по-настоящему понято. «Неподлинное» же искусство механически фиксирует реальность, сковано в своих темах и формах, рассчитано на примитивное сознание.

В 60—70-е годы, когда экзистенциализм в лице Сартра попытался сомкнуться с «новыми левыми», обнаружилась тенденция к пересмотру традиционных посылок экзистенциалистской эстетики и культурологии. Сартр, отождествляя культуру буржуазного общества с буржуазной культурой, ратует за ее полное уничтожение. Он не щадит то, чему недавно сам поклонялся. Он обрушивается на «мертвецкий» авангардизм Джойса и Роб-Грийе. Жан-Люк Годар, в мировоззрении которого экзистенциализм всегда занимал важное место, критикует формалистические изыски своих коллег и свои собственные — в фильмах до 1968 года. Попутно он разделывается и с самим Сартром: «Люди думают, что Сартр порывает с системой. Мы скажем, что он все больше входит в нее, только на другой лад»*.

---

* Интервью Годара и Горена швейцарскому радио. Цит. по «Filmkritik», 1973, № 199, S. 317.

Да, «революционных» фраз произносится на Западе много. Антибуржуазность — в моде. Сартр сообщил всему миру, что он покончил с «буржуазной одеждой» — костюмом, белой рубашкой, галстуком и одевается, как молодые «леваки». Позерством и демагогией отдают и эстетические лозунги Сартра типа «с литературой покончено». Или его глумление над классикой: в случае победы «культурной революции» в Париже, он приказал бы сжечь «Мону Лизу» Леонардо да Винчи*.

Все эти громогласные заявления не только демагогичны и пусты, они и не новы. К ликвидации искусства призывали еще пролеткультовцы. Как известно, пролеткультовский нигилизм был подвергнут суровой критике В. И. Лениным, показавшим, что этот нигилизм не имеет ничего общего ни с социалистической революцией, ни с марксистской теорией. Уместно напомнить, что В. И. Ленин, определяя истинную цену любым декларациям и лозунгам, всегда ставил вопрос: «Кому это выгодно?» И действительно, кому выгодно ниспровержение классического искусства? Рабочему классу? Нет, он является наследником всех материальных и духовных ценностей, когда-либо созданных человечеством. Буржуазии? Да, она заинтересована в том, чтобы отсечь народ от подлинной культуры, несущей в себе гуманистический, а значит, и революционный смысл.

Нельзя недооценивать политической опасности левацких концепций Сартра: он фигура пока еще влиятельная на Западе. Но в плане теоретическом не надо принимать их слишком всерьез. Эти заявления—типичный пример социальной демагогии, которая завтра, когда изменится ситуация, может уступить место иным фразам и лозунгам, возможно, диаметрально противоположным. В любом случае необходимо различать постоянно действующие регуляторные механизмы и принципы буржуазного сознания от временных, конъюнктурных; фундаментальные положения философской и эстетической теории от демагогической «публицистики». К числу таких фундаментальных положений несомненно относится идея деления искусства на элитарное и массовое. Под первым понимается в основном авангардистско-модернистское творчество, под вторым — искусство общедоступное, популярное, низкопробное. В этой системе нет места реалистическим произведениям, они отвергаются с порога как архаические, не соответствующие современности. Нападки на классический реализм, а также — и в особенности!— на реализм социалистический зачастую объединяют буржуазно-либеральных и леворадикальных теоретиков.

Когда западный эстетик размышляет о судьбах художественной культуры, он опирается прежде всего на авангардистскую практику, что не исключает его негативного отношения к отдельным авторам и течениям. Значительно слабее знает он и учитывает в своем анализе достижения реалистического искусства. Это искусство ему чуждо.

В «систему отсчета» таких исследователей обязательно входит и критика «массовой культуры». Вариации этой критики весьма разнообразны; от полного отрицания до полупризнания. Когда «левые» выступают против «массовой культуры» — это понятно и закономерно. Но она нередко критикуется и «справа» — консервативными, реакционными социологами. С этой точки зрения любопытна статья профессора Колумбийского университета Даниэла Белла «Массовая культура и современное общество», опубликованная в журнале «Америка».

Белл утверждает, что в американском обществе «начиная с 1920 года различие между бедными и богатыми непрерывно сглаживается или теряет значение»*. Этому, «народному», «массовому» обществу соответствует и некая новая «народная», «массовая» культура, получившая огромное распространение благодаря современным средствам коммуникации, в первую очередь телевидению и прессе.

Подобные заявления типичны для правого крыла буржуазной академической науки,

* Жан-Поль Сартр. Я сжег бы «Мону Лизу...»— «Литературная газета», № 46, 14 ноября 1973 г.

* «Америка», № 103, стр. 51.

бдительно стоящей на защите интересов капитализма. Не менее типично, хотя и более сложно, отношение Д. Белла к «массовой культуре».

Он детально разбирает аргументы ее критиков — Т. Адорно, Д. Макдональда, Х. Ортега-и-Гассета, Х. Арендта. Белл считает, что они несколько пристрастны и односторонни. Сам он склонен более спокойно и объективистски смотреть на вещи. Однако и его собственное отрицательное отношение к комиксам, бульварной литературе, коммерческому кинематографу не вызывает сомнения. Белл прямо ставит вопрос о государственно-общественном управлении культурой, о необходимости воспитывать художественные вкусы широких масс. Но на чем их надо воспитывать? Какому искусству отдает предпочтение автор статьи о «массовой культуре»?

Д. Белл возлагает свои надежды на театры «вне Бродвея», где «ставятся пьесы Беккета, Жене, Ионеско, Брехта, а также Теннесси Уильямса, Эдварда Олби и более молодых драматургов»; на кино «в стороне от Голливуда», которое «обещает стать новой страницей в истории киноискусства»; на литературную критику специализированных журналов...

Д. Белл хочет с помощью «университетов, фондов, различных местных групп и правительственных органов... создать компетентную аудиторию и оказать финансовую помощь искусству». К этой мысли он возвращается неоднократно и ею завершает статью: «Период новейшего искусства, начавшийся в 1910 году, уже создал огромный капитал для будущего — в искусстве и литературе. Будет ли этот капитал растрачен бесполезно или сбережен, зависит от воли и воображения тех, кто руководит общественным мнением, и от заинтересованности аудитории, формируемой колледжами и университетами».

По словам советского философа Г. К. Ашина, Белл, наряду с Липсетом, Парсоном, Уолтером, является «ревнителем государственно-монополистического статус-кво»*, а тем самым объективно апологетом «массового общества».

Но одно дело — ревностная защита социально-экономических устоев капитализма, другое — восхваление «масскультуры». Здесь связи и опосредования более сложные, чем полагают некоторые наши исследователи*.

Консервативный идеолог, защитник империализма в профессорской мантии, восхищается буржуазным обществом и воспевает его технико-экономические возможности в распространении и популяризации культуры. Но это отнюдь не означает, что он в с е принимает и поддерживает в конкретных проявлениях этой культуры.

Такой идеолог выражает г л у б и н н ы е классовые интересы буржуазии, которые до определенной степени могут игнорироваться ее отдельными представителями. Торговец оружием охотно оплатит и, вероятно, с удовольствием посмотрит телепередачу о гангстерах и полицейских. Идеолог типа Белла раскритикует ее, если она поощряет преступность.

Нельзя также отождествлять политическую оценку «масскультуры» с эстетической. На уровне последней идеолог вступает в еще более сложные отношения со своим классом, особенно с его рядовыми членами. Он ощущает себя интеллектуалом, интеллигентом, представителем элиты, вкусы и ориентации которой существенно отличаются от общепринятых. Апологет капитализма Д. Белл оказывается ярым приверженцем «новейшего» искусства, которое далеко не всегда импонирует «истеблишменту». Профессора не смущает даже факт критики отдельными авангардистами буржуазного строя. Видимо (и справедливо), он не считает ее угрожающе эффективной. Именно с помощью авангардизма Д. Белл собирается воспитывать художественные вкусы и манипулировать общественным сознанием.

В какой степени обоснованны и реальны эти надежды — вопрос особый. В построениях

* Г. К. А ш и н. Доктрина «массового общества». М., Политиздат, 1971, стр. 14.

* Например, А. Кукаркин относит Д. Белла к числу апологетов «массовой культуры» только потому, что он сторонник доктрины «массового общества». Это, конечно, облегчает критику Белла, но упрощает его действительную позицию. (См. А. К у к а р к и н. «Массовая культура» и ее апологеты.— В сб.: «Буржуазная эстетика сегодня». М., «Наука», 1970, стр. 300—303).

Белла немало иллюзорного и даже фантастического: Конечно, «массовая культура» никогда не занималась и не будет заниматься популяризацией Беккета или Ионеско. Но суть как раз в том (и здесь рассуждения Белла нельзя назвать полностью беспочвенными), что элитарное искусство буржуазно по своей «родовой сущности», оно не затрагивает коренных интересов капитализма, а в главном им вполне соответствует. В сниженном и опошленном виде идеи и образы элитарного искусства давно уже стали достоянием «массовой культуры». Смещение культурных слоев, их диффузия, взаимопроникновение — реальность общественно-эстетической жизни западных стран*. Но это смещение не ликвидирует пропасть между искусством для избранных и искусством для народа, а лишь камуфлирует ее. Буржуазные идеологи убеждены, что культура только тогда может быть воспринята массами, когда она соответствующим образом препарирована и упрощена. Или, как полагал Адорно, массы сами, без вмешательства извне, ее упростят. Когда обыватель, с целью морального самоутверждения, приобретает грампластинку с записью бетховенской сонаты, он схватывает лишь ее основную, сравнительно ясную мелодию, которую и насвистывает. Философский же смысл сонаты ему принципиально недоступен.

Существуют ли реальные основания для разделения художественной культуры на «массовую» и элитарную? Несомненно. Иначе бы эта идея не укоренилась столь прочно в сознании широких кругов буржуазной интеллигенции.

Стоит напомнить, что искусство во все времена различалось по коммуникативной сложности своего художественного языка. Конечно, сами понятия «сложного» и «простого» в искусстве весьма условны, исторически изменчивы. В эпоху античности Гомер был, так сказать, общедоступным автором, его с детства знал и понимал каждый эллин; в наше время даже эрудированный читатель вынужден затратить немало усилий, чтобы органично войти в мифологию «Илиады» и «Одиссеи». С другой стороны, еще сравнительно недавно импрессионистов упрекали в изощренной сложности и непонятности, теперь критика пишет о прозрачной ясности их живописи.

Общеизвестно, что трудное для одного читателя оказывается легкодоступным для другого. Вообще говоря, «трудность понимания», как это показывает В. Ф. Асмус,— «не абсолютное понятие». Она «зависит не только от барьера, который поставил передо мной в этом произведении автор, но и от меня самого, от уровня моей читательской культуры, от степени моего уважения к автору, потрудившемуся над произведением, от уважения к искусству, в котором этому произведению, может быть, суждено сиять в веках, как сияет алмаз»*.

Но при всей относительности «трудного» и «легкого» в эстетическом восприятии существуют и некоторые объективные градации художественной сложности тех или иных видов и жанров искусства, с одной стороны, и отдельных произведений, с другой. Чтобы убедиться в этом, достаточно сопоставить оперу и оперетту, сонату и песенку, трагедию и бурлеск. Нет нужды доказывать, что для понимания романов Л. Н. Толстого нужна более высокая ступень культурной подготовки, чем для восприятия сказки.

Но не только, а часто и не столько, эту коммуникативную сложность имеют в виду зарубежные социологи и эстетики, рассуждая о массовом и элитарном искусстве. Прибегая к несколько произвольному теоретическому допуску, они утверждают, что в развитом индустриальном обществе в принципе каждому доступны образование и культура. Но подавляющему большинству современных людей, уже вне зависимости от их образования и социального статута, чуждо и даже враждебно серьезное искусство. Публика требует комиксы, а не Фолкнера, «киношку», а не фильмы Феллини.

* См. об этом в нашей статье «Сложное и простое».— «Вопросы киноискусства». М., «Наука», 1972, № 13.

* В. Асмус. Вопросы теории и истории эстетики. М., «Искусство», 1968, стр. 64.

Какие же аргументы выдвигаются в защиту такого рода концепций?

«Массовое общество» — общество потребления. Оно обожествляет вещи и не нуждается в отвлеченных духовных ценностях. «Массовое общество» — общество тотального отчуждения. Человек одинок в жизни, он раб своей собственности и узкой специализации. Зачем ему высокое искусство, рассказывающее о других индивидах, ставящее какие-то острые и сложные проблемы, понуждающее думать и тревожиться? «Массовое общество» — технократично. В условиях бурного научно-технического прогресса в цене «поэзия» машин и цифр, а гуманитарная культура сдается в архив.

Последнее рассуждение особенно примечательно. По мнению известного английского писателя Ч. Сноу, большинство английской научно-технической интеллигенции утратило связи с традиционной гуманитарной культурой. Отвергается не только поэзия такого действительно трудного автора, как Райнер Мария Рильке, но и романы Чарльза Диккенса. Эти романы стали «образцом непонятной литературы»*.

«Не будем забывать,— продолжает Сноу,— что мы говорим о высокоинтеллигентных людях. Во многих отношениях их строгая культура заслуживает всяческого восхищения. Искусство занимает в этой культуре весьма скромное место, правда, за одним, но весьма важным исключением — музыки. Обмен мнениями, напряженные дискуссии, долгоиграющие пластинки, цветная фотография: кое-что для ушей, немного для глаз. Очень мало книг... И почти ничего из тех книг, которые составляют повседневную пищу писателей: почти никаких психологических и исторических романов, стихов, пьес»**.

Возможно, что Сноу несколько драматизирует общую ситуацию, но в его словах бесспорно содержатся горькие зерна истины. «...Духовный мир западной интеллигенции все явственнее поляризуется, все явственнее раскалывается на две противоположные части... На одном полюсе — художественная интеллигенция, на другом — ученые...»*.

Можно понять беспокойство Ч. Сноу, когда он пишет о затрудняющихся контактах между научно-технической и гуманитарной интеллигенцией. Диагноз точен, нащупана действительно острая проблема, актуальная для любого индустриального общества, в том числе и социалистического. Известно, что научно-технический прогресс несет с собой и негативные моменты, мимо которых не может пройти исследователь. Но они принципиально по-разному выглядят в обществе капиталистическом и социалистическом. Кстати, Сноу признает, что в СССР нет столь резкого противостояния разных групп интеллигенции, какое он наблюдал в Антлии и США.

Вот это-то «по-разному» и игнорируется идеалистической философией и социологией. Упомянутый выше Д. Белл утверждает, что различия между социализмом и капитализмом со временем вообще исчезнут. Возникнет «постиндустриальное общество» — «новый тип социальной жизни, растворяющий в себе, подобно бюрократии, обе соревнующиеся системы»**. Д. Белл стремится «уравнять» социализм и капитализм в плане социально-экономическом. Буржуазные философы пытаются сделать то же самое в плане социально-культурном... Последнее явственно выявляется в экзистенциалистских умозаключениях о тотальном отчуждении и судьбах искусства. Производится неоправданная онтологизация самой ситуации отчуждения, когда специфические и исторически преходящие особенности и пороки капитализма возводятся в ранг вечных законов бытия. Разве формирующие эту ситуацию частная собственность на средства производства и разделение общества на замкнутые касты присущи любой социально-экономической формации? Нет, конечно.

---

* Ч. П. Сноу. Две культуры. М., «Прогресс», 1973, стр. 26.
** Там же, стр. 27.

* Ч. П. Сноу. Две культуры, стр. 19—20.
** D Bell, The coming of postiqdustrial society, New-York, p. 378. Развернутая критика воззрений Д. Белла содержится в статье Ю. Красина «Еще одна буржуазная концепция» («Правда», 3 января 1975 г.)

Согласимся, что часть западных идеологов выступает против «вещизма» и даже против частной собственности. Антибуржуазные тенденции имеют достаточно широкое хождение в среде леворадикальной интеллигенции. Но в целом теории как элитарного, так и массового искусства носят глубоко конформистский, антинародный характер, закрепляя и узаконивая сложившуюся систему отношений в культуре и обществе. Отказывая широким массам в способности или даже в желании воспринимать духовные ценности, буржуазно-реформистские идеологи отводят народу роль пассивного потребителя культуры, а не ее субъекта, ее творца.

С теоретической точки зрения глубоко ошибочен сам методологический принцип такого подхода к культуре, когда она классифицируется только или прежде всего по степени своей доступности восприятию и усвоению. По сути, здесь во главу угла ставится внешнее, а не внутреннее, форма, а не содержание духовных ценностей. И это естественно для западных теоретиков, которым чужд марксистский классовый подход к явлениям культуры. Напомним еще раз широко известные и пророческие слова В. И. Ленина о двух культурах в каждой национальной культуре.

«В **каждой** национальной культуре,— подчеркивал В. И. Ленин,— есть, хотя бы не развитые, **элементы** демократической и социалистической культуры, ибо в **каждой** нации есть трудящиеся и эксплуатируемая масса, условия жизни которой неизбежно порождают идеологию демократическую и социалистическую. Но в **каждой** нации есть также культура буржуазная (а в большинстве еще черносотенная и клерикальная) — притом не в виде только «элементов», а в виде **господствующей** культуры»*.

Как видим, марксистско-ленинская теория тоже говорит о двух культурных потоках, но базовый принцип их классификации совершенно другой. Произведения искусства оцениваются, прежде всего, с точки зрения их объективной, социально-эстетической значимости для народа, рабочего класса, социалистического движения. Это критерий аксиологический, он определяет подлинно научную систему отсчета художественных явлений. Критерий же доступности — вторичен, производен от главного. Он тоже по-своему важен — проблема народности искусства есть проблема не только его содержания, но и формы. Марксистско-ленинская эстетика последовательно выступает против нарочитого усложнения художественного языка, против самоценного экспериментирования, манерности и т. д. Но нам совершенно чуждо и упрощенное понимание критерия доступности. Общеизвестно, что произведения многих признанных мастеров социалистического реализма отнюдь не легки для восприятия. «Трудными» авторами можно назвать Л. Леонова и Б. Брехта, Д. Шостаковича и А. Довженко. Но «трудность», необычность художественного языка вполне оправдана, если она обусловлена большой философской мыслью, серьезным творческим замыслом. Да, собственно, все настоящее искусство так или иначе сложно для понимания. Речь идет, повторяем, лишь о том, что конструкции художественных произведений могут быть разными по степени своей коммуникативной сложности (в особенности в первичном восприятии). Все зависит от задач и целей, которые ставит перед собой художник, и жанра, в котором он работает.

Однако подчеркнем еще раз, не столько этими, имманентно присущими самому искусству эстетическими факторами определяются градации художественной ценности в современной буржуазной культуре. Маркс указывал, что «капиталистическое производство враждебно известным отраслям духовного производства, например, искусству и поэзии»*. Эта враждебность выражается и в том, что капиталистическая система общественных отношений доводит разделение сложного и простого, «верха» и «низа» в художественной культуре до полного абсурда. Под угрозой оказывается самое существование искус-

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 24, стр. 120—121.

* К. Маркс и Ф. Энгельс. Собр. соч., т. 26, часть I, стр. 280.

ства как специфической формы эстетической деятельности. Не случайно ныне даже правые культурологи, апологеты капиталистического строя забили тревогу. Какие ценности предлагать общественному вниманию? Авангардизм, хотя он ныне и пытается спуститься с эстетского неба на грешную землю, слишком сложен, ненадежен и локален по возможностям своего идеологического воздействия. Не просто обстоит дело и с «масскультурой». Откровенный примитивизм ее вызывает недовольство в широких массах, не говоря уже об интеллигенции.

Своего рода реакцией на это недовольство и является, видимо, отмеченная выше тенденция к относительной диффузии культурных потоков. Эта тенденция проявляется, в частности, в стремлении поднять эстетический уровень коммерческого кинематографа путем заимствования отдельных тем и идей, а также приемов и средств художественного языка из элитарного искусства. Непосредственно смыкаясь в своих «верхних» этажах (скажем, в фильмах «психоаналитического» направления типа «Психо» и «Френчи» А. Хичкока) с авангардистской поэтикой (отнюдь не чурающейся теперь откровенной развлекательности), «масскультура», однако, не может в принципе стать абсолютно иной — это противоречило бы ее социальной функции и идеологической сущности. Взятая как целое, она при всех своих модификациях остается и останется пошлой, низкопробной, примитивной. Ныне, когда она достигла такого колоссального размаха и приобрела необходимую силу инерции, вряд ли осуществимы государственный или общественный контроль и регулирование.

Только один пример. Не так давно во Франции цензура запретила (и совершенно справедливо) картину В. Боровчика «Аморальные истории». Запретила как из-за чересчур откровенного эротизма, так и из-за грубого оскорбления религиозных чувств верующих. Кстати, в картине снялась Палома Пикассо, дочь великого художника. Она не постеснялась предстать перед всем миром обнаженной в более чем пикантных эпизодах. Против демонстрации фильма протестовали многие общественные и церковные деятели, которые не без основания усмотрели в нем надругательство над нормами морали. Но что из этого? Фильм куплен для широкого проката в Западной Германии, на очереди — другие страны. Порнобизнес (и не только он) в культуре практически не поддается управлению (лишь телевидение пока ограниченно эксплуатирует эту золотоносную жилу). Рыночная стихия имеет свои законы, перед которыми нередко бессильны политики и идеологи, охраняющие социально-нравственные устои своего строя.

Не надо, думается, абсолютизировать неконтролируемость «массовой культуры». В конечном счете, политику в области кинематографа осуществляют все-таки буржуазное государство и финансовый капитал. Ныне, в условиях нарастающего экономического кризиса и подъема антиимпериалистической борьбы, буржуазия начала сильно подтягивать вожжи в сфере идеологии и культуры. Основная ставка в коммерческом кинематографе делается не на порнофильмы с их слишком откровенным аморализмом, а на картины более серьезные и, так сказать, «нравственные».

Своего рода поворотным фильмом в буржуазном кинематографе 70-х годов стала лента режиссера Уильяма Фридкина «Изгоняющий дьявола». О ней уже много писалось в нашей прессе, но я все-таки коротко остановлюсь на этом кассовом и невероятно разрекламированном фильме Голливуда.

Сюжет картины, кажется, прямо заимствован из «демонических» легенд средневековья. В одиннадцатилетнюю девочку вселяется дьявол. Изгоняя его, мученически гибнут два священника. Но церковь сделала то, что не могла совершить наука: спасла душу и тело девочки.

У. Фридкин рассказывает всю эту историю абсолютно серьезно, с оптимальной приближенностью к реалиям современной жизни. Фильм превосходно снят операторами Оуэном Ройзманом и Билли Уильямсом. Несомненно талантлива юная Линда Блэр. Профессионально точно и впечатляюще исполняют

свои роли Эллен Барстин и Макс фон Зюдов. А на экране духовно и физически растлевают ребенка, заставляют его совершать разные непристойности. И можно только удивляться, что иные западные критики усмотрели в картине «борьбу добра со злом, происходящую не только в теле и душе ребенка, но и во всем мире. Эта борьба столь ожесточенна и страшна, что актеры (все очень хорошие) тем не менее отступают на второй план перед образом дьявола, присутствие которого лишь мимолетно ощущается нами, но который подавляет все и вся»*.

«Средний» американский зритель менее всего озабочен противоборством добра и зла в фильме. Этому зрителю щекочет нервы садомазохистская история, он убеждается, что его собственные суеверия вполне резонны и обоснованны и что только «святая» церковь способна оградить его от жизненных бед и напастей. «Изгоняющий дьявола» — откровенный панегирик фидеизму и мракобесию.

Огромным успехом в Америке пользуются сейчас и так называемые «катастрофические» фильмы. Их темой являются всякие страшные бедствия — землетрясение, пожар, столкновение самолетов и т. п. «Катастрофический» фильм «Ад в поднебесье» режиссера Ирвина Алена объявлен американской критикой лучшим фильмом 1974 года. В нем рассказывается о грандиозном пожаре, охватившем только что построенный 136-этажный небоскреб в Сан-Франциско. В результате погибли сотни людей. Основные роли исполняют знаменитые актеры — Пол Ньюмен, Фей Данавей, Стив Маккуин, не забыты и старые кинозвезды — Дженнифер Джон, Фред Астер. Картина снята мастерски, с необыкновенным размахом и выдумкой, с применением новейшей кинотехники. Как сказано в титрах, фильм посвящен пожарникам всего мира. И действительно, в нем прославляется их мастерство и отвага. Но главное в фильме — иное. Кровь, смерть, жестокость. Это типичный фильм ужасов, причем с вполне определенным подтекстом. Фильм как бы говорит зрителю: «Что стоят наши с вами повседневные беды — рост цен, нехватка бензина, безработица... Есть события и происшествия поважнее и помасштабнее. Однако и в самых тяжелых обстоятельствах простые американские парни не теряют рассудка и мужества. Справились они с пожаром, справятся и с другими трудностями».

Правда, некоторые западные критики усмотрели в образе пылающего небоскреба апокалиптический образ современной Америки, сытой и самодовольной, но внутренне прогнившей. Такое прочтение картины, конечно, возможно, но оно все-таки идет скорее от ума, чем от реального материала фильма. В нем нет и следа социальной критики капиталистической с и с т е м ы. Вина за пожар возлагается на главного электрика — пьяницу и подонка. Глава фирмы изображен обаятельным человеком. Губернатор штата показывает пример мужества и распорядительности. Спасательные службы муниципалитета и полиция действуют как единый слаженный механизм... Короче говоря, конформистская направленность фильма вполне очевидна. Как и другие «катастрофические» картины, «Ад в поднебесье» призван отвлечь массового зрителя от насущных социальных проблем.

●

Вернемся к собственно теоретическим проблемам наших рассуждений. Подчеркнем, что современное киноискусство невозможно понять, не рассматривая его в контексте общих вопросов художественной культуры. Кстати, сама теория художественной культуры во многом основывается ныне на анализе кинематографа и телевидения.

Роль и место киноискусства в современной духовной жизни по-разному оцениваются и интерпретируются буржуазной социологией и эстетикой. Но можно выявить одну доминирующую тенденцию в этих оценках: рассматривать кинематограф как т и п о л о г и ч е с к у ю м о д е л ь «массового искусства», в которой лишь отдельные фильмы и режиссеры могут претендовать на элитарность. Такая точка зрения подводит нас к следующему выводу: кинематограф — слепок с массового

* C.P.R. The Exorcist. — «Film in rewiew», New-York, 1974, Febr., p. 118.

сознания, поэтому (если он рассчитан на широкого зрителя) ему не под силу глубоко вторгаться в сложный мир идей и чувств. Довольно влиятельный в прошлом философ-идеалист экзистенциалистского толка Федор Степун утверждал, что переживания «посетителей фильмовых театров... так же атомизированы и механизированы, как развертывающаяся у них перед глазами сцена».

Если бы Ф. Степун вел речь только лишь о коммерческом кино, то его позиция не вызывала бы особых возражений. Но он, как и многие другие буржуазные философы, распространял характеристику вульгарной и примитивной продукции коммерческого кино на кинематограф в целом, что методологически не выдерживает никакой критики. Кино, утверждал Ф. Степун, как никакое другое искусство выявляет основу современной европейской цивилизации, ее науковерие, творческую силу этой веры, прометеевскую раздробленность человеческой души, ослабление органичной связи между людьми, введение смерти в жизнь и какое-то панибратское отношение к ней. Ф. Степун приходит к выводу, что кинематограф в принципе умаляет и даже разрушает человеческую личность.

Ф. Степун — сравнительно старомодный мыслитель. Он подходит к кино с позиций некоего отвлеченного онтологизма, с элементами мистицизма, которые уходят своими истоками в бердяевскую философию. Но основная его идея вполне отвечает современным представлениям буржуазного киноведения и эстетики. Кино — зеркало современного «массового» человека. Зеркало, «правильно и точно отражающее нашу искривленную жизнь» (Ф. Степун).

Современный влиятельный западногерманский социолог Дитер Прокоп считает, что «зеркальная теория» является первой и самой распространенной теорией кинематографа*. Эта теория пронизана идеями фрейдистской психологии и социологии.

Фильм — зеркало коллективного бессознательного, комплексов толпы. Эта точка зрения легла в основу фундаментального исследования Зигфрида Кракауэра «От Калигари до Гитлера». Немецкое кино рассматривалось им как слепок морально-психологической истории послевоенной Германии (речь идет о первой мировой войне). Когда эта история корреспондировалась автором с социально-политическими событиями в жизни страны, то ему удавалось выдвинуть и обосновать ряд интересных выводов и суждений. В частности, Кракауэр глубоко анализирует конформизм буржуазно-либерального сознания, с одной стороны, и узкое делячество кинобизнесменов, с другой. Но фрейдистско-юнгианская методология часто приводит Кракауэра к типично интеллигентскому снобизму и к отрыву социальной психологии от гражданской истории. В результате — ответственность за нравственное падение немецкого кино, отдавшего себя в услужение фашизму, возлагалась им больше на «неразвитые», «филистерские» массы, чем на крупный монополистический капитал, который, как известно, призвал к власти Гитлера, нанеся тем самым и сокрушительный удар по всей германской культуре.

Фрейдистско-юнгианская методология составляет теоретическую основу и других вариантов «зеркальной теории». Фильм есть зеркало «коллективных неврозов» (Паркер Тайлер), «коллективной мечты» (Эдгар Морен) и т. п.

Ныне с этой теорией соперничает, а вернее — дополняет ее так называемая «манипуляционная» теория. Кинематограф — воплощение массового сознания — рассматривается, как средство массовой коммуникации — важнейший инструмент («манипулирующая сила») государственного воздействия на общественное мнение, нормы морали и художественные вкусы (Жильбер Коен-Сеа, Виктор Энгельгардт и другие). В «манипуляционной» теории очень сильны позиции структурализма. Социально-психологические ориентации той или иной общественной группы (страта) воспроизводятся и схематизируются в эстетической структуре художественного фильма. Каждой группе соответствует своя структурная модель: вестерн для молодежи, мелодрама

* Diter Prokop, Materialien zur Theorie des Film, Hansen Verlag, 1971, S. 234.

для пожилых, философский фильм для интеллигентов и т. п.

Сближение «зеркальной» и «манипуляционной» теорий стремятся осуществить сторонники «интеграционной» теории. Виднейшим ее представителем является Т. Адорно. Он считает, что фильм воспроизводит схему коллективного поведения. В то же время Адорно подчеркивает огромную роль в кино «индустриально-ремесленных моментов» и силу «общественно-экономического давления» на кинематограф со стороны государства и монополистического капитала*. Причем Т. Адорно, как и Ф. Степун, по сути отождествляет коммерческое кино с киноискусством в целом.

По мнению Адорно, которому нельзя отказать в понимании внутренних механизмов буржуазной культуры, монополистический капитал использует кино и телевидение для пропаганды своей идеологии и философии. Тогда как собственно искусство интересует его весьма относительно. Поэтому на эстетическом уровне может еще сохраняться некоторая свобода или хотя бы ее иллюзия. Активное и жесткое манипулирование общественным сознанием начинается на уровне политической идеологии par excellence. Здесь отчетливо проявляется стремление господствующих классов превратить концепции и воззрения во всеобщие нормы и стереотипы.

Эти наблюдения Адорно можно было бы принять, конечно с некоторыми поправками: в частности, не стоит слишком переоценивать нейтрализм буржуазных политиков в вопросах собственно эстетических. Но для нас важно другое: создатель «интегрирующей теории» страдает тем самым «умственным аристократизмом», об опасности которого писал еще Д. Писарев сто с лишним лет назад. Такой аристократизм «действует незаметно и не высказывается в резких формах». Однако он утверждает «монополию знаний и гуманного развития... одну из самых вредных монополий»**.

Адорно — сторонник элитарного искусства, и низкий художественный уровень буржуазного коммерческого кинематографа он объясняет не столько диктатом тоталитарных сил, сколько опять-таки «имманентно примитивной неразвитостью народного сознания». Он пишет о «согласии масс с аппаратом господства»*, о крайней инертности масс, об их неспособности проникнуться высоким и новаторским искусством. Культура для масс, считает Адорно, всегда так или иначе второсортна, не подлинна, бездуховна. Так было, так есть и так будет... В концепции Адорно абсолютизируются исторически-конкретные законы и черты капиталистического общества, что и ведет теоретика к пессимистическим выводам и ошибочным умозаключениям.

Было бы, однако, неверным, полемизируя с Адорно, как и с любым другим буржуазным социологом, отрицать тот очевидный факт, что и в сфере культуры действует старый торгово-экономический закон: спрос рождает предложение. Иначе говоря, определенную ответственность за эстетическое качество художественного произведения несет и зритель. Если бы секс-фильмы не приносили миллионные прибыли, то их никто бы и не ставил. Безусловно, коммерческий кинематограф учитывает и эксплуатирует как низменные и отсталые, так и просто неразвитые, примитивные вкусы и ориентации «среднего» зрителя.

С другой стороны, в сфере кино зависимость художника от монополистического капитала и буржуазных порядков гораздо большая, чем, скажем, в поэзии, музыке, живописи.

Нет оснований идеализировать положение дел в западной живописи, но можно понять тех западных эстетиков, которые, правда, в завуалированной форме, делят искусства на относительно свободные — музыка, поэзия, живопись — и зависимые, чуть ли не полностью ангажированные капиталом — кино, телевидение. То есть «элитарные» и «массовые».

Понять такую точку зрения можно, согласиться с нею трудно, хотя, казалось бы, в пропагандистском плане это нам было бы

---

* Theodor W. Adorno, Aesthetische Theorie. Suhrkamp Verlag, 1973, S. 322.

** Д. И. Писарев. Схоластика XIX века. В сб. «Избранные философские и общественно-политические статьи». М., Госполитиздат, 1949, стр. 86.

* Theodor W. Adorno, Philosophic der neuen Musik, GmBH, 1972, S. 28.

выгодно. Подобная теория, с одной стороны, упрощает проблему, а с другой, абсолютизирует сложившийся в буржуазной культуре статус-кво.

Любой вид искусства обладает как своей спецификой, так и определенной формой функционирования в обществе. Но имеются общие законы, которым подчинено искусство в целом. Киноискусство здесь не исключение. Равно как музыка, живопись, литература, оно не может быть только простым или только сложным, массовым либо элитарным. Базовый принцип классификации иной — социально-классовый, идейно-эстетический.

Но, думается, следует различать два близких и, одновременно, разных понятия: кинематограф и киноискусство. Первое — это все, что снимается на пленку и как-то организуется в завершенное целое. Второе составляет лишь часть первого. Это подлинно художественные фильмы (игровые и неигровые) — духовный капитал общества.

Такие ценности создаются и в рамках капиталистической системы, хотя подчас и вопреки ей и с величайшими муками. Таких подлинно художественных произведений немного. Но именно они определяют истинную сущность кино как нового вида эстетической деятельности. Это лучшие работы таких мастеров, как Дэвид Гриффит, Чарлз Чаплин, Эрик фон Штрогейм, Орсон Уэллс, Джон Форд, Рене Клер, Жан Ренуар, Лукино Висконти, Витторио Де Сика, Джузеппе Де Сантис, Робер Брессон, Луис Бунюэль, Стэнли Креймер, Микеланджело Антониони, Федерико Феллини...

Подчеркиваем: лучшие. Каждое из них требует не только глубокого искусствоведческого анализа, но и конкретно-исторического социального подхода и идейно-философской оценки. Здесь важно помнить, что подлинно научная, объективная их оценка может быть дана только с позиций ленинской теории двух культур. Прогрессу или реакции служит фильм? Ответить на этот вопрос порою бывает очень не просто. В творчестве крупных западных мастеров прогрессивные и консервативные (а подчас даже реакционные) тенденции встречаются и тесно переплетаются друг с другом. Мы не можем проходить мимо противоречий даже самых талантливых художников. Но нельзя на этом основании априорно отдавать их буржуазному искусству.

Ныне вульгаризаторский и догматический подход к зарубежному искусству в общем несвойствен советскому искусствоведению. Но еще не изжиты до конца опасности другого рода. Порою мы излишне либерально, беззубо анализируем элитарную культуру в целом. Ее классовая буржуазная направленность затушевывается комплиментарным анализом творчества тех или иных знаменитых режиссеров. Это мешает распознать декадентские черты в фильмах и мироощущении больших мастеров киноискусства, творчество которых подчас трактуется, как отмечалось в нашей партийной печати, отвлеченно-ригористически, со снобистских позиций.

С другой стороны, увлеченные критикой «масскультуры» (кто ее теперь не критикует?!), мы оставляем в стороне фильмы и тенденции, которые не вполне укладываются в рубрику привычной классификации западного искусства на «массовое» и элитарное. Я имею в виду, например, и так называемое «подпольное» кино, которое также нуждается в серьезном изучении. Но еще важнее другой момент. Принципиальная возможность существования в кино и на телевидении таких произведений, которые по основным параметрам следовало бы относить к «масскультуре», но которые вместе с тем выламываются из ее структуры и несут в себе зерна народной культуры. Вспомним итальянский неореализм, несомненно явившийся проявлением демократической, а отчасти и социалистической культуры. В нашем киноведении уже анализировалась поливариантная природа американского вестерна. Да, вестерн — явление буржуазной «масскультуры». Вестерн использовался и используется как эффективное средство утверждения американского национализма и шовинизма. И в то же время в лучших произведениях этого жанра, порою даже вопреки замыслам их создателей, содержатся элементы демократической, народной культуры: в спе-

цифически национальной форме там прославляются человеческое мужество, энергия, сила воли. «Дилижанс» Джона Форда всегда останется «Дилижансом»...

Нам необходимо пристальнее всматриваться в популярные жанры современного киноискусства (вестерн, мелодрама, детектив, приключенский фильм). Легче всего отбросить эти фильмы, гораздо сложнее внимательно и без предубеждений проанализировать источники их устойчивого зрительского успеха.

Словом, есть острая необходимость объективного и разностороннего подхода ко всей практике мирового киноискусства. Такой подход не имеет ничего общего с идейной всеядностью и бесхребетностью. Напротив, он предполагает идеологически целеустремленное и последовательное проведение в жизнь марксистско-ленинской методологии исследования эстетической деятельности, взятой во всем ее многообразии и сложности.

С. Юткевич

В. Э. Мейерхольд и теория кинорежиссуры

«Кинематографу, этому кумиру современного города, придается защитниками его слишком большое значение. Кинематограф имеет несомненное значение для науки, служа подспорьем при наглядных демонстрациях, кинематограф — иллюстрированная газета («события дня»), для некоторых (о ужас!) он служит заменой путешествий. Кинематографу, однако, нет места в плане искусства, даже там, где он хочет занять лишь служебную роль».

Так писал В. Э. Мейерхольд в своей книге «О театре»*.

* В. Мейерхольд. О театре. СПБ, «Просвещение», 1914, стр. 168.

И если обратиться к фактам прямого участия мастера сцены в экранном искусстве, то, на первый взгляд, они подтверждают это его раннее высказывание. До революции две картины в его постановке и две роли в них, а позднее одна роль в фильме «Белый орел». Казалось бы, на этом общение В. Э. Мейерхольда с кинематографом заканчивается. Однако когда я обратился к этой теме, то оказалось, что она отнюдь не исчерпывается приведенными фактами, а заключает в себе возможность немаловажных как для самого режиссера, так и для всего киноискусства в целом, теоретических обобщений, касающихся процесса взаимообогащения театра и кино. Я не беру на себя смелость охватить всю тему целиком, не хочу повторять и того, что уже было сказано в содержательной работе А. Февральского, опубликованной еще в 1962 году под названием «Мейерхольд и кино»; в ней были приведены многие примеры скрещивания пути Мейерхольда с кинематографическим искусством.

Здесь я ограничусь лишь некоторыми вопросами, по моему мнению, особенно важными для теории современного кино, хотя, повторяю, прямых проявлений интереса Мейерхольда к кинематографу сохранилось очень мало. Однако на деле и в этом отношении все оказалось значительно интереснее и сложнее, сама же тема приобретает сегодня весьма актуальное теоретическое значение.

Прежде всего необходимо проследить эволюцию взглядов Мейерхольда (кстати, типичную не только для него, но и для многих его современников как в театре, так и в литературе): от полного отрицания кинематографа до признания его как самостоятельного искусства и установления тесных и глубоких связей между ним и искусством сцены, связей, которые формируются Мейерхольдом, как всегда, чрезвычайно своеобразно, и в результате обогащают теорию и практику кино и театра в целом.

Через год после цитированного выше «отрицания» кино, в 1915 году, В. Э. Мейерхольд принял предложение московской фирмы «Тиман и Рейнгардт» о постановке фильма, и

остановился на экранизации романа Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея». Сразу же важно отметить, что Мейерхольд выбрал для своего кинодебюта именно роман, а не пьесу, как можно было ожидать от театрального режиссера. Он обосновал этот выбор теоретически в интервью, опубликованном «Театральной газетой» 31 мая 1915 года:

«... Кинематография должна разделиться на две части: 1) движущуюся фотографию — снимки природы и т. п. и 2) инсценировки произведений, куда художники должны вносить элемент искусства. Перенесение в кинематограф произведений, которые мы видим в драме или опере,— считаю крупной ошибкой (разрядка моя— *С. Ю.*). ...Мое отношение к существующему кинематографу крайне отрицательное.

Расследовать способы кинематографии, неиспользованные, но которые безусловно в ней таятся,— моя ближайшая работа»*.

Как видно из этой декларации, Мейерхольд вступил в кинематограф сразу же с задачей опрокинуть существующие штампы. От всего того, что позднее справедливо характеризовалось как засилие «театральщины» в дореволюционном кино, от всего этого Мейерхольд решительно отмежевался в первых же своих кинематографических опытах.

Последовательно он приступил к экранизации двух романов — «Портрет Дориана Грея» и «Сильный человек» С. Пшибышевского. По поводу замысла второго фильма он писал в 1915 году: «Хотелось бы перенести на экран особенные движения актерской игры, подчиненные законам ритмики, и возможно шире использовать световые эффекты, присущие лишь кинематографу»**.

Я принадлежу к той, редкой сейчас категории зрителей, которые видели фильм «Портрет Дориана Грея», и поэтому могу констатировать, что некоторые находки Мейерхольда в этом фильме оказались весьма плодотворными, хотя картина в целом не произвела на меня тогда большого впечатления. Во-первых, крайне неудачен был выбор на роль Дориана Грея актрисы В. Яновой, ее игра оставляла отчасти даже патологическое ощущение, как всякое «травести». Сам режиссер выступил в образе лорда Генри, и я не могу причислить эту роль к достижениям Мейерхольда как актера.

Но в этом фильме появился один эпизод, который открыл совершенно новые для того времени возможности кинематографа. По сюжету Дориан Грей приводит своего друга лорда Генри в театр, где играет Сибилла, женщина, которую он любит, чтобы показать ее ему на сцене. Режиссерское решение этого эпизода можно назвать пророчески оригинальным — на экране не были показаны ни зрительный зал, ни сцена. Снята была только ложа, куда в темноте входили Дориан Грей и его спутник, они садились у барьера, и вы сначала не понимали, что происходит.

Но в глубине ложи было вертикально подвешено продолговатое зеркало, и в нем вы видели, как раскрывался занавес, а потом отражался фрагмент балкона с веревочной лестницей — там игралась знаменитая ночная сцена Ромео и Джульетты. Весь шекспировский эпизод шел только в зеркале, а реакцию на него мы могли проследить на лицах персонажей, сидящих на первом плане перед аппаратом.

По тем временам этот прием производил оглушительное впечатление. Глубокое теоретическое обоснование его применения сам Мейерхольд дал в том же интервью: «Мы условились показывать в картинах не целое, а часть целого, выдвигая остроту фрагментов».

Этот принцип — pars pro toto (часть вместо целого) — оказался столь плодотворным, что через несколько лет мы увидели его развитие в таких классических произведениях, как «Парижанка» Чаплина и, совсем в ином качестве, в «Броненосце «Потемкин». «Парижанка» построена именно на этом принципе: повисшая телефонная трубка, означающая смерть героя; знаменитое движение поезда, построенное на отсвете пробегающих вагонов, и т. д. А затем этот принцип получил развитие

---

* В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы. Том I. М., «Искусство», 1968, стр. 316.
** Там же, стр. 317.

во всей мировой кинематографии, и в особенности же, совершенно своеобразное, в творчестве Эйзенштейна, который считал Мейерхольда своим первым и единственным учителем.

«Броненосец «Потемкин» весь состоит из предельно выразительных деталей: червивое мясо, пенсне врача, крест священника и т. д., являясь таким образом последовательной реализацией приема pars pro toto, использования выразительности частицы, заставляющей с огромной силой работать воображение зрителя.

Далее, Мейерхольд благодаря своей режиссерской интуиции уже в те годы наметил основные принципы экранной игры, которые потом стали каноном для всего современного кинематографа. Он писал: «Переходя к игре актеров, скажу, что мною предлагалось избегать чрезмерных подчеркиваний, так как кинематографический аппарат, воспроизводящий игру, очень чувствительный аппарат, умеющий улавливать даже самые осторожные намеки.

Игра актера должна быть при своеобразной выразительности особенно сдержанной, подчиненной большой воле актерского управления...»*

Так он писал 7 августа 1916 года, за несколько лет до первых опытов Кулешова, который впоследствии теоретически осмыслил и привел в систему наблюдения и догадки театрального мастера.

Резюмируя, можно сказать, что Мейерхольд и в области актерской игры в кинематографе, и в том огромном значении, которое он придавал свету, пластике, то есть всем изобразительным средствам экрана, был безусловно в ряду первооткрывателей.

Проблемы киноискусства, по-видимому, продолжали его волновать и позже; в 1925 году было объявлено, что он готовится к постановке фильма «Стальной путь». От этого замысла ничего, к сожалению, не сохранилось, но во многих газетах того времени широко публиковалось, что «Пролеткино» предложило В. Э. Мейерхольду и его театру поставить большую эпопею, посвященную железнодорожникам. Ассистентами были объявлены ученики мастера — Н. Охлопков, Н. Экк и В. Федоров. Единственным анекдотическим свидетельством этого замысла осталось объявление, помещенное в центральных газетах и гласившее, что режиссуре фильма «Стальной путь» нужна тысяча живых крыс. Ходили слухи, что по ходу действия эти крысы должны были оказаться на железнодорожном пути, паровоз должен был скользить по крысиным телам и таким образом застопориться в своем движении.

Известно также, что в 1929 году Мейерхольд собирался поставить «Отцы и дети» по Тургеневу (причем предполагалось пригласить на роль Базарова В. Маяковского), но и этот замысел не был осуществлен.

В дальнейшем, продолжая интенсивно разрабатывать принципы нового театра, Мейерхольд все снова и снова обращался к опыту кино, теперь уже полностью оценив его эстетические возможности. В выступлении перед рабочими завода «Красный путиловец» в Ленинграде 26 сентября 1934 года он сказал: «Новый театр должен обязательно получить те достоинства, которые имеет кино, ведь оно может за короткое время показать большое количество идей, передать зрителям большое количество мыслей и развить большую стремительность, перебрасываясь из одного действия в другое, из одной страны в другую. С помощью сложного монтажа вы можете получить на протяжении одной части большое богатство показов и отношений людей, и природу, и отношений человека к природе»*.

Но было бы, по-моему, совершенно неправильно считать, что новаторство Мейерхольда в области театра в какой-то степени находилось в зависимости от эволюции кинематографических средств воздействия. Такую ошибку совершили некоторые теоретики, особенно на Западе. В доказательство можно привести опубликованную в 1926 году статью парижского критика С. Ромова, который

* В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы. Том I, стр. 317.

* Цитирую по рукописи сборника «В. Э. Мейерхольд. Творческое наследие». Готовится к печати издательством ВТО. В дальнейшем — ссылка на Рукопись.

писал в третьем номере французского журнала «Кроник дю жур»: «Кино и мюзик-холл, так много содействовавшие обеднению западного театра, в России, напротив, сыграли роль возбудителей. Мейерхольд в особенности видит в неожиданностях кино, в его чудесах новые возможности к созданию поэтических фактов. Они внушены ему ритмом современной жизни и динамизмом кино».

Мне кажется это высказывание поверхностным, потому что Мейерхольд никогда не вводил кинематограф в свои спектакли (в отличие, скажем, от практики Пискатора, который широко использовал на сцене прямые цитаты из фильмов) и никогда не позволял себе соединять кинематографические кадры с театральным спектаклем. Он шел по пути параллельных поисков средств, свойственных только театру.

В статье «Реконструкция театра», напечатанной в 1930 году отдельной брошюрой, он писал: «Мы, строящие театр, который должен конкурировать с кино, мы говорим: дайте нам до конца довести нашу задачу кинофикации театра, дайте нам осуществить на сцене целый ряд технических приемов киноэкрана (не в том смысле, что экран мы повесим на сцене, дайте нам возможность перейти на сцену, оборудованную по новой технике, по тем требованиям, которые мы к театральному зрелищу предъявляем, и мы создадим такие спектакли, которые будут привлекать не меньшее количество зрителей, чем кинотеатры»*.

Теперь я хочу обратиться к четырем номерам «Афиши ТИМ», журнала-программы, издававшейся театром в 1926—1927 годах; там было опубликовано большое количество материалов, свидетельствующих, что у Мейерхольда была поразительная способность идти впереди времени. В частности, то, что мы привыкли считать свойством брехтовской эстетики, например, знаменитые титры, без которых не обходилась ни одна постановка «Берлинер ансамбля», были применены Мейерхольдом на два десятилетия раньше (в спектаклях «Земля дыбом» и «Лес»).

Известно также, что когда Всеволод Эмильевич замышлял постановку «Пиковой дамы», он хотел и туда ввести титры, казалось бы, опере совершенно не свойственные.

В своем докладе о предстоящей постановке «Пиковой дамы» в Ленинградском Малом оперном театре Мейерхольд декларировал: «Мы вводим систему так называемых титров... Титром мы обозначаем, скажем, момент, когда будет дальше улица, и мы покажем комнату Лизы и Германа, стоящего под окном Лизы. Здесь пусть лучше публика, чтобы ориентироваться, на опустившемся полотне, прочитала бы: то-то и то-то и то-то, что он ожидал, прошла минута и т. д.... Мы показываем письмо, которое читает Герман титром, а не даем, как в оперетте, читать ему самому»*. В осуществленном спектакле этот принцип не был применен, но появление его характерно для системы мышления Мейерхольда.

Совпадение с тенденциями кино наблюдалось у Мейерхольда в таких ранних спектаклях, как «Великодушный рогоносец» (1921), где режиссер впервые отказался от актерского грима; это было задолго до опытов Кулешова с «натурщиками» и Эйзенштейна с «типажом»! Я уже не говорю о движущихся стенах в спектакле «Д. Е.» или поворотах кругов в разные стороны в «Мандате», отчего возникла возможность смены ракурсов и чередования разных точек зрения, как бы снятых киноаппаратом. Все это у Мейерхольда появилось значительно раньше, чем в кинематографе, потому что в начале двадцатых годов подвижная камера применялась еще довольно редко.

Мейерхольд был большим поклонником Чаплина и в 1936 году прочел доклад, который назывался «Чаплин и чаплинизм». Но совпадение — не внешнее, а глубоко внутреннее— ви́дения мира у Мейерхольда и Чаплина было ощутимо и раньше.

Я думаю, что весь «Великодушный рогоносец» Кроммелинка, трактованный режиссером не как фарс, а как трагикомедия люб-

* Вс. Мейерхольд. Реконструкция театра. Теакинопечать, 1930, стр. 10 (разрядка в цитате моя.— *С. Ю.*)

* Цит. по рукописи.

ви, прямо соотносится с чаплиновским видением мира. Недаром Мейерхольд писал: «Сквозь комизм чаплиновского фильма, помимо трогательности, проступают черты трагизма... В «Золотой лихорадке» он (Чаплин.—*С. Ю.*) выступает в новом облике, который делает из него фигуру очень крупного значения, фигуру, становящуюся в ряд таких мастеров в области беллетристики, как Бальзак, Диккенс, Достоевский»*.

Великая заслуга Мейерхольда состоит в том, что уже в то время он разглядел в творчестве Чаплина подлинное искусство. Поставив Чаплина в один ряд с классиками мировой литературы, он тем самым окончательно отказался и от своей собственной недооценки кинематографа.

Размышляя в той же статье о влиянии Чаплина на мировое кино, он пытается понять причины, по которым у нас не получались хорошие советские кинокомедии. Переживая довольно болезненно уход И. Ильинского из театра в кино и его успех в «Папироснице из Моссельпрома», «Аэлите», «Закройщике из Торжка», Мейерхольд негодовал не потому, что хороший актер его школы стал сниматься в фильмах, которые он не признавал явлениями искусства, но главным образом потому, что режиссерам и сценаристам Ильинского не удалось выполнить главную задачу — создать комическую маску. Причем этому термину — маска — Мейерхольд придавал отнюдь не однозначную трактовку.

Прибегая, как всегда, к своим главным помощникам — Пушкину и Гоголю, он писал: «Почему мы терпим неудачу за неудачей с построением собственного комедийного фильма, нашей стране дорогого, того самого фильма, который нужен нашему народу?..

Я думаю, вся беда в том, что не нашлись люди, познавшие вот этот закон нахождения маски «внутри себя»,— а может быть, нескольких «масок», вокруг которых сценаристы могли бы группировать события. Для того, чтобы было понятно, о чем я говорю, я повторяю пушкинскую формулу: «Драма стала заведовать страстями и душой человеческой».

Без этих страстей, без души человеческой невозможно влияние драматического искусства, значит и комедии, на массы»*.

Любопытно, как перекликаются эти мысли Мейерхольда с высказыванием К. С. Станиславского этого же периода. Станиславский писал: «На сцене должна быть жизнь человеческого духа, а не результат того или иного чувства. Все нужно — и реализм, и футуризм, все формы, все, что передает жизнь человеческого духа».

Обрушившись на Ильинского, Мейерхольд напоминает, что, по существу, целый ряд элементов игры Чаплина он и Ильинский использовали в «Лесе». И действительно, в образе Аркашки, в той системе пантомимической игры, которая была предложена режиссером актеру, можно обнаружить несомненное влияние Чаплина, естественно, критически переработанное.

Мейерхольд считал, что с Чаплином борется на экране «Глупышкин»**. Действительно, «Глупышкин» был образцом плохой французской кинокомедии, и Мейерхольд негодует на то, что на экране, так ему казалось, в Ильинском Чаплина победил «Глупышкин».

В этом же высказывании Мейерхольд формулирует и свое понимание природы комического в кино: «Незачем искать просто «маску» — надо отыскивать обязательно ту маску, которая наиболее близка нам, близка народу, для которого мы строим фильм...

Высокая комедия,— говорит Пушкин,— не основана единственно на смехе, но на развертывании характеров и нередко она близко подходит к трагедии...»

Опираясь на эту мысль Пушкина, Мейерхольд и определяет существо игры Чаплина: «Его комизм достигает суровости и скорбности».

И далее, исследуя творчество Чаплина, Мейерхольд пишет: «Я вправе сказать, что от больших работ Чаплина мы получаем такое

---

* Цит. по рукописи.

* Цит. по рукописи.

** Так был окрещен в дореволюционном прокате французский актер Андрэ Дид, выступавший в серии комических фильмов производства бр. Патэ.

же удовольствие, как и от романа». Заметьте, как постоянно нить размышлений режиссера протягивается к прозе, именно к прозе, а не к театру! «Почему еще Чаплин воспринимается нами подобно великим мастерам-беллетристам? Потому что все фильмы Чаплина проникнуты обязательно гуманностью и обязательно правдой... Кто-то правильно назвал «Малыша» с участием Джекки Кугана народным романом...»

Отсюда Мейерхольд переходит к народному театру. Он пишет: «Карло Гоцци создал народный театр, возродив любимые народные маски итальянской комедии».

И неожиданно он приходит к парадоксальному, на первый взгляд, выводу. Он спрашивает: «А кто же создал народную маску в советском кино?» И отвечает: «Братья Васильевы».

«Посмотрите того же Чапаева — конечно, Чапаев сам по себе являет образ того народного типа, вокруг которого объединяются массы, потому что это «свой», потому что мы его знаем».

Эта констатация представляется мне образцом для нашего киноведения, часто замыкающегося в узких рамках имманентности киноспецифики.

Одновременно с популяризацией творчества таких мастеров кино, как Чаплин и Китон, Мейерхольд занимается анализом процессов, происходящих в советском кинематографе. Он активно поддерживает Дзигу Вертова, который, казалось, по всем своим теоретическим и практическим установкам противопоказан Мейерхольду. Однако в «Афише ТИМ» уже в 1926 году появился, правда, безымянный, но отражающий взгляды самого мастера анализ фильма «Шестая часть мира»:

«...Долгая работа Дзиги Вертова, идеологического создателя течения киноков и самоотверженного осуществителя теории беспредметного монтажа, отмечена таким горячим фанатизмом и протекала в обстановке такого непрерывного самопожертвования, что деятельности этой невозможно не симпатизировать...»*

* «Афиша ТИМ», № 3, ноябрь 1926 г.

Одновременно в этой статье содержится и критика Вертова. Причем любопытно, что автор главным образом упрекает Вертова в том, что у него нет элементов «театральности», понимая в данном случае под этим термином драматургический стержень, который, с его точки зрения, должен был помочь вертовским фильмам дойти до зрителя. Он называл Вертова «блестящим неудачником».

Одновременно Мейерхольд полемизировал со своим любимым учеником Эйзенштейном, который к тому времени дебютировал в кино.

Эйзенштейн после «Стачки» опубликовал статью, в которой отрицал театр вообще*.

Это вызвало резкую отповедь Мейерхольда.

В «Афише ТИМ» под названием «Театральное ликвидаторство» появилась статья, в которой говорилось следующее: «Эйзенштейн выступил против театра... Он призывает всех, кому дорого достойное существование, бросить гиблую театральную работу, обещая торжественное вознесение на лоно кино».

Далее Мейерхольд упрекает Эйзенштейна в эгоцентризме, считая, что Эйзенштейн слишком большое значение придает собственной персоне, и пишет: «Призыв прекратить революционную работу в этой области — обозначает не призыв уничтожить театр, а призыв предоставить его во власть влияний и действий, сознательно или бессознательно, вредных делу массовой пропаганды ленинской идеологии — отдать его эстетизаторам, реставраторам и прочим реакционерам и халтурным дискредитаторам. Театр есть явление социальное, а не прихоть индивидуалиста, хотя бы и страстно убежденного в своей абсолютной драгоценности».

Затем подчеркнуто жирным шрифтом: «Позиция эта висит в воздухе чистейшего идеализма».

Далее Мейерхольд критиковал последний пролеткультовский спектакль Эйзенштейна

* В этой статье Эйзенштейн писал: «По моему крайнему убеждению, кино есть сегодняшняя стадия театра. Театр в старой форме умер и если существует, то только по инерции». (Сергей Эйзенштейн. Избр. произв. в 6-ти томах. М., «Искусство», 1963, том 5, стр. 305).

«Противогазы», но зато полностью признал успех «Броненосца «Потемкин».

В чем же видел Мейерхольд секрет успеха этого фильма? «В том, что монтаж аттракционов «Стачки» произведен механически, а аттракционы «Потемкина» монтированы на фабулу, имеющую сочувствие зрителей (разрядка моя.— *С. Ю.*). Отнимите повествование у «Потемкина», попробуйте последнюю часть назвать маневрами Балтфлота и кроме легкого любопытства в целом и сетования на изрядную бесцельность многих кадров (повторение движения орудий, тень от проходящего судна, движение стрелок манометра) — ничего не получите. Эти элементы картины перестают быть натюрмортами и становятся живыми участниками игры благодаря не только надписям, но и предпосланным им сценам царского зверства, офицерского издевательства, медицинского шарлатанства, сцены же эти, в свою очередь, являются снимками не фактической, а театральной данности»*.

Это чрезвычайно интересный анализ, потому что Мейерхольд понял раньше всех теоретиков кино, что существует неразрывная связь между пластической сущностью кинематографа и фабулой, то есть содержанием, вызывающим сочувствие зрителя. Ведь до этого он уже упрекал Дзигу Вертова в отсутствии именно такого элемента. Тем самым Мейерхольд предвосхитил споры, разгоревшиеся много лет спустя, уже в наши дни, вокруг проблем «документальности», «фактологии», «открытого кино». В эти споры им была внесена бескомпромиссная и прогрессивная система взглядов, опирающаяся, как это ни парадоксально, на Гоголя.

Мейерхольд напоминает в одной из своих работ, оставшейся не напечатанной:

«Гоголь сказал: «Не вошла туда нагишом растрепанная действительность. Чистота и безыскусственность взошли тут на такую высокую ступень, что сама действительность кажется перед ней искусственной и карикатурной».

И тут же Мейерхольд восклицает: «Посмотрите: это же применимо целиком к работам Чаплина, никогда не входит в его картины нагишом растрепанная действительность»*.

Так устами Гоголя советский мастер сцены ответил будущим западным теоретикам и практикам кино, ныне сделавшим попытку спекулятивно использовать лозунги «жизнь врасплох» и «синема верите» для протаскивания именно такой «нагишом растрепанной действительности».

И в спорах с Эйзенштейном о будущем театра и кино тоже оказался прав Мейерхольд: кино не поглотило театр. А их взаимовлияние лишь обогатило оба вида искусства.

Мейерхольд не только утверждал «сосуществование» обоих видов искусства, но и искал теоретические основы, общие для них; он находил их прежде всего в понятии ритма.

Еще в 1921 году на лекции в ГВЫРМ он говорил: «Если спектакль построен хорошо, то он построен на законах музыкальных; у рядового спектакля есть, так сказать, своя партитура, она вовлекает зрителя в музыкальную атмосферу спектакля и помогает ему разобраться в отдельных частях, которые должны быть во что бы то ни стало собраны воедино, для того, чтобы зритель мог делать вывод. Зритель необходимо должен вовлекаться в ритмическое содержание спектакля»**.

Это высказывание Мейерхольда полностью совпадает с мыслями его учителя К. С. Станиславского: «Если мы не поймем, что основа всей жизни человека — ритм, данный каждому его природой, является основой всего искусства, мы не сумеем отыскать единого ритма для всего спектакля и, в соподчинении ему всех действующих в спектакле, создать одно гармоническое целое»***.

Исходя именно из этой установки, Мейерхольд исследовал и фильм «Броненосец «Потемкин», синтезировав в своем анализе

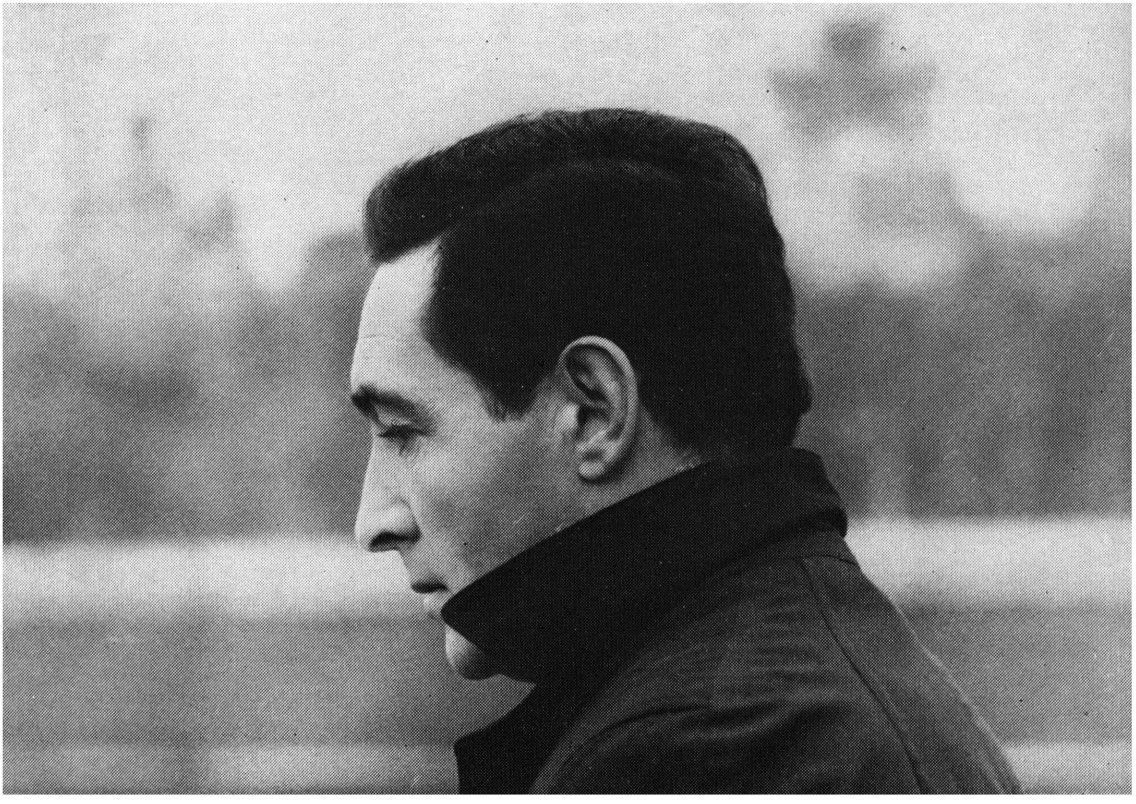
---

* «Афиша ТИМ», № 3, ноябрь 1926 г.

* Цит. по рукописи.
** Там же.
*** «Беседы К. С. Станиславского». М.— Л., ВТО, 1939, стр. 21.

Фото И. Гневашева

Вячеслав Тихонов



опыт театра и кино: «Ритм возникает как следствие обязательного стройного общего плана картины. Конструкция его плана ритмична — это и подводит нас к раскрытию творческих особенностей Эйзенштейна.

Осуществление того, что лежит вне сюжета, вне интриги, вне того действия, которое необходимо театру и не обязательно для экрана, у Эйзенштейна происходит на экране при помощи законов, самим кино себе поставленных... Не надо понимать меня прямолинейно. Не к абстрагированию я клоню, а к тому, что со времени утверждения в кино чаплинизма утвердилась (и особенно культивируется Эйзенштейном) обязательная работа на а с с о ц и а ц и я х зрителя. Это же самое вы увидите и в моих работах, ибо я пришел к пониманию воздействия мизансцены, как воздействия не прямого, а посредством «боковых ходов», назначение которых — вызывать у зрителя те или другие ассоциации...

Активизируется ваше воображение, активно возбуждается ваша фантазия, возникает хор ассоциаций; громадное накопление ассоциаций рождает новые миры... создается новый мир, отличный от тех кусков жизни, с помощью которых фильм смонтирован»*.

Затем по законам критических ассоциаций, которыми Мейерхольд блестяще владел не только как режиссер, но и как теоретик, он сопоставляет американского мастера с советским: «Что общего у Эйзенштейна с Чаплином?.. Во-первых, необычайная лапидарность, лаконичность, обязательное построение фильма эпизодами или, как говорит Эйзенштейн, аттракционами. В чем различие между Эйзенштейном и Чаплином? На месте трогательности у Эйзенштейна главные моменты действия выражены в ужасе; здесь вспоминаешь и полотна Гойи, и страшные страницы Бальзака, Достоевского. А Чаплин заставляет вспомнить Диккенса, Марка Твена. И Эйзенштейну, и Чаплину свойственна лаконичность заостренной образности»**.

Следует обратить особое внимание именно на это высказывание Мейерхольда. Он отметил в фильмах Эйзенштейна, казалось бы, диаметрально противоположных фильмам Чаплина, их родство в высоком строе искусств, их связь со всей историей культуры, литературы, живописи. Такой метод мышления как раз и был характерен для Мейерхольда, которого иногда несправедливо считали слабым теоретиком и проповедником «формализма».

Тем не менее, именно он одним из первых распознал опасность подлинного формализма в кино:

«Иногда анархист-оператор начинает вдруг искать такие «точки», что непонятен смысл поисков. Иногда он избирает точки съемки ради построения произвольной световой композиции или потому, что хочет показать необычность своего каприза... Ведь все точки съемки могут быть сосчитаны по пальцам и одним искусством изменения ракурса нас не надуть. Операторы должны научиться у живописи Джотто использовать каждый уголок площади полотна, который может быть измерен сантиметрами»*.

Из полемики с формализмом Мейерхольд извлекал выводы, которые позволили ему подойти к формулированию важных принципов теории социалистического реализма. Суть этой теории Мейерхольд позднее сформулировал так: «Что же определяет социалистический реализм на экране? Где самое необходимое для того, чтобы фильм предстал перед нами как произведение социалистического реализма?.. Я думаю, что к социалистическому реализму надо идти вооруженным всеми красотами, всеми атрибутами реализма».

И для того, чтобы уточнить это положение, он возвращался к одному из самых для него драгоценных свойств Чаплина. Чаплин — великий лирик. Это было особенно важно для Мейерхольда, недаром он признается, что в работе над инсценировкой романа «Как закалялась сталь» ему интересней и трудней всего было как раз раскрыть лиризм Николая Островского.

Свои размышления Мейерхольд заключает

* «Афиша ТИМ», № 3, ноябрь 1926 г.
** Там же.

* «Афиша ТИМ», № 3, ноябрь 1926 г.

следующим выводом: «Нам нужно овладеть новыми ступенями, новыми высотами, мы должны надстраивать искусство, то есть мы должны искать способы овладения изображением действительности, мы должны придумывать, так сказать, сочинять ту форму, которая единственно может соответствовать большой эпохе, в которой мы имеем счастье жить».

Эти заветы Мейерхольда не утратили свою актуальность и сегодня, когда мы ищем причины появления так называемых «серых» фильмов, справедливо критикуя в них прежде всего низкий уровень режиссуры. Мейерхольд ненавидел бескрылое ремесленничество и поэтому мог бы только присоединиться к той беспощадной характеристике положения дел в профессии кинорежиссера, которую дал Орсон Уэллс: «Режиссура — это та область художественного творчества, где посредственности легче всего добиться успеха. Сделав первый шаг, можно потом заниматься режиссурой тридцать лет, и никто не заметит, что вы не в состоянии даже написать свое имя. Вам дают хороший сценарий, вы приходите по утрам, говорите всем: «Здравствуйте!» Затем: «мотор», «стоп», «чуть побыстрее», «чуть помедленнее», принимаете несколько таинственный вид и — кто сможет обнаружить, что вы бездарность? Другой такой профессии нет»*.

К сожалению, я должен сказать, что болезнь, которой страдает кинематограф, точно сформулирована американским мастером. Именно с ней и боролся всю свою жизнь Мейерхольд, учивший молодую режиссуру тому, чему сегодня, к сожалению, ее мало учат: пониманию режиссерского дела как самостоятельного поэтического творчества, включающего глубокое изучение жизни, всестороннюю энциклопедическую культуру, постоянную творческую неуспокоенность и, конечно, непрестанное развитие своей индивидуальности.

И еще одно. Мейерхольд как бы принял участие в споре, вспыхнувшем в кинотеории в пятидесятых годах, то есть через двадцать лет после того, как оборвалась его собственная творческая деятельность, в споре о проблемах «авторства» и о взаимоотношениях драматурга и режиссера. В своем выступлении перед периферийными режиссерами 11 февраля 1935 года он выдвинул формулу, остающуюся глубоко верной и для нашего времени: «На вопрос: «кто является ведущим — режиссер или драматург?» — мы отвечаем: «ведущей является мысль».

Подытоживая все сказанное здесь, я считаю себя вправе подчеркнуть, что теоретические постулаты Мейерхольда должны занять важное место в системе воспитания не только театральной, но и кинематографической режиссуры.

В целом значение его теоретических взглядов, как показала жизнь, является настолько весомым, что можно только присоединиться к одному давнему высказыванию Г. М. Козинцева, который всегда считал себя учеником Мастера. Закрывая в 1936 году собрание в Ленинграде, на котором Мейерхольд выступил с докладом, Козинцев сказал: «Мне кажется, что советский кинематограф научился у гениальных работ Мейерхольда большему, чем советский театр»*.

* Цит. по рукописи сб. «Орсон Уэллс». Готовится к печати в изд-ве «Искусство».

* Цит. по рукописи.

Г. Козинцев

Из неосуществленных постановок. «Буря»

Итак, еще одна публикация наследия Григория Козинцева — материалы по последней из «непоставленных постановок», как сам он их называл, по шекспировской «Буре». С тремя другими — «Петербургскими повестями» Гоголя, «Маленькими трагедиями» Пушкина и «Уходом Толстого» нас уже познакомили номера «Искусства кино» (1973, № 10; 1974, № 5, 6, 7) и «Нового мира» (1974, № 5).

Шекспировская «Буря» не принадлежит к числу самых читаемых пьес драматурга, нечасто ее ставят и в театрах. Поэтому необходимо хотя бы вкратце напомнить здесь ее содержание.

Пьеса открывается картиной шторма на море. Паника на палубе корабля. Молятся, упав на колени, матросы. Прощаются с жизнью пассажиры.

Эту бурю наслал на путешественников маг Просперо. Двенадцать лет назад он был герцогом Миланским, но вероломный брат, сговорившись с королем Неаполя, лишил его престола. Просперо и его маленькая дочь Миранда на прогнившем суденышке были брошены на произвол бушующих волн. Но они спаслись. Волны принесли их на волшебный остров. Здесь Просперо освободил томившегося в заточении духа Ариэля, которого забила в расщеп сосны злая ведьма Сикоракса, и подчинил своей власти сына ведьмы — дикаря Калибана. А теперь поднятая силой волшебства буря выбросила на остров тех, кто когда-то отнял у него герцогство.

Появление пришельцев на острове влечет за собой множество событий. Сын неаполитанского короля Фердинанда влюбляется в Миранду. Калибан за компанию с пьяными матросами пытается устроить мятеж — убить Просперо и завладеть его дочерью. Но все кончается посрамлением злодеев, прощением их, всеобщим примирением и возвращением Просперо его законных владений...

Над «Бурей» Григорий Михайлович работал параллельно с тремя другими замыслами, еще не зная, которому из них отдаст предпочтение. Наиболее разработанным, готовым к воплощению — и по обилию «взрыхленного» материала и по степени завершенности сценарной записи — бесспорно является «Гоголиада». Но именно в последние недели, даже дни жизни на первый план, тесня все другие, выходит замысел «Бури». Вполне возможно, хоть сейчас все это может относиться лишь к области предположений, что, если бы не смерть, внезапная, горькая для нас всех, Козинцев ставил бы «Бурю».

В истории «непоставленных постановок» удивительны не только многообразие литературных и творческих интересов Козинцева, не только интенсивность духовной работы, позволявшая художнику единовременно видеть, двигать вперед, формировать столь разные фильмы — удивительна цельность его художнической натуры: ведь, по сути, все эти четыре замысла едины, так много в них продолжающихся, пересекающихся тем, мыслей — об искусстве, о смысле жизни, о смерти.

Для того, чтобы говорить о смерти прямо и честно, без фигур умолчания, нужны мужество и чистая совесть. Так говорили о ней

с экрана Эйзенштейн, Довженко, Куросава. Так в «Гамлете» и «Короле Лире» говорил о смерти и сам Козинцев.

У читателя, еще не успевшего ознакомиться с самим текстом публикации, может возникнуть недоуменный вопрос: при чем здесь смерть? Ведь «Буря» (перечтите ее перед тем, как обратиться к самому тексту Козинцева) — красивая феерия-сказка, в ней все кончается счастливо, все целы и невредимы, все неприятности посредством волшебства разрешаются к всеобщему благу.

Да, так всегда и ставили «Бурю». Козинцев понимает ее иначе — глубже, даже трагичнее. Не зря же именно эта пьеса — последняя в творчестве Шекспира. После нее он бросил писать, покинул театр, покинул Лондон.

Среди записей по поводу этой феерии, «пасторали на острове» у Козинцева не случайно встречаются варианты перевода, наверное, самых трагичных у Шекспира строк — предфинального монолога Макбета. В подстрочнике они читаются так: «Жизнь — это история, которую пересказал дурак: в ней много шума и ярости, нет лишь смысла...»

Нет, не будем считать эти строки итогом взаимоотношений художника с жизнью. Как ни горьки его размышления о судьбах искусства, неуцененной, непоколебленной остается вера Козинцева в само его высокое предназначение, в его достоинство, в его право и обязанность быть совестью своего времени...

Публикацию эту собрала — часто по строчкам, по записям на обрывках бумаги, по пометкам на полях книг — Валентина Георгиевна Козинцева. Ею проделана ювелирная, кропотливейшая работа по реставрации замысла в максимально полном виде. Но, конечно же, очень многое осталось и за пределами публикуемых строк: они нередко лишь конспект, лишь вехи на пути движения непрестанно идущей вглубь мысли художника. Но даже по этим незавершенным, конспективным заметкам к «Буре» нетрудно понять, как много своего, личного вложил в эту очень старую историю наш современник Григорий Козинцев.

Одна из основ моей работы: искать не на главном направлении. Это начинает образовываться, двигаться только тогда, когда совершенно постороннее (увиденное, услышанное, вспомненное) соединяется с основным материалом. Здесь, в этих «незаконных связях», случайных сочетаниях «главное» становится для меня видимым, пластичным, движущимся, дышащим.

Я делаю множество таких проб «на сращивание»: Просперо и Хлебникова; Пискарева из «Невского проспекта» и Модильяни, «Мастера и Маргариты» и «Невских повестей».

Прямой материал (исследование, материалы времени) нужен мне, чтобы ощутить свободу передвижения, легкость выхода за материал, который я знаю, которым впрямую (все «историческое») пользоваться не только не хочу, но даже ставлю себе целью его — прямой материал — вовсе преодолеть, и прорваться к реальному, современному, за очерченный круг всего того, что уже открыто, стало стилем, системой условностей, расшифрованными ходами.

●

«...Тружусь же я сразу в двух сферах — на двух мирах — гоголевском и все же «Бури». В обоих много привлекательного, и хочется сделать хоть несколько первых шагов: и тот и другой материк еще на экране не открыты» (из письма к Л. Е. Пинскому).

●

«Буря» впервые напечатана в фолио 1623, вероятно, написана специально для постановки в придворном театре. Известно, что игралась там в 1611 году.

В 1613-м исполнялась во время празднеств в честь бракосочетания дочери Иакова I принцессы Елизаветы и пфальцграфа Фридриха.

Просперо — по-итальянски — «счастливый» с оттенком «блаженный», «безмятежный».

●

Теперь у меня как бы переплетаются две работы: «Гоголиада» и «Буря». Что за странная связь? Случайное обращение к двум любимым писателям, желание найти какую-то форму сплава философии и поэзии, гротеска и реальности (сюда же, в каком-то плане, наслоились и странички Станиславского о гротеске) — найти и жизненную и философскую глубину такой образности?

Нет, видимо, тут я пробую найти способ выражения еще одной важной для меня сферы.

«Дон-Кихот» и «Гамлет», если угодно, трагедия совести, «Лир» — власти. Теперь мне хочется искусством выразить искусство, не как художество, а как неизменно трагически-гротескное столкновение

мечты и реальности, сил поэзии и сил всего враждебного поэзии.

Волшебный плащ Просперо, как это ни странно, чем-то связан для меня с «идеалом шинели» у Акакия Акакиевича.

Для Гоголя искусство — мечта о рае. Для Шекспира в «Буре» — необходимость уйти от искусства.

Потому что поэт выполнил свой долг?

Нет. Иначе он, как Пискарев, будет найден в луже крови с валяющейся подле тела бритвой.

Сжигать этот плащ в печке, заодно с собой?

Нет. Это русский характер, а не англичанин рубежа XVI и XVII веков.

●

Тут — не другие трагедии! — должно быть величие, отличие от всех Просперо.

●

Сейчас мне нужно поставить пушкинского Шекспира. Я пробовал — достоевского.

●

Герой только один — Просперо. Через фильм — его мысль, прощание с миром.

Очень много немых сцен.

Первый крупный план, напоминающий Мышкина. Лицо — покой и ясность.

Просперо в простой самодельной одежде. Возделывает землю. Какой-то отсвет Толстого, Ганди, великих утопий (разумеется, идей, а не характеров).

Просперо все время в каком-то деле: мудрость жизни, которую он нашел, уйдя из реальности.

●

Это не только изгнание из «культурного мира» (Европа, Возрождение) — но и нежелание туда вернуться.

●

Что-то пушкинское. И Герцог Миланский и Калибан (ярмо с гремушкою и бич).

Пушкинское — власть над искусством (мечтой, дурманом, «словами»).

●

Какие образы!

Человек и ребенок на брошенном корабле.

Огромность океана — космоса, и эти двое. Остров. Мертвый город.

Шаги девочки. И сразу — взрослая девушка.

●

А нет ли в Просперо чего-нибудь от Макса Волошина в «тоге»?

●

Просперо на острове? К Эйзенштейну приходят в Алма-Ату ящики с его книгами.

●

Просперо, перебирая свой сундук, бормочет, роясь в рукописях, обрывки шекспировских фраз разных периодов.

Его разговор с собой молодым — Ариэлем — иронический (в какой-то мере подтрунивание над «магией поэзии»).

●

Хамство Калибана тоже не без космических откликов. Вся эта блевотина имеет хор — вылезли откуда-то жабы, прыгают поближе к людям. И даже какой-то вулкан на острове начинает фырчать.

От мата темнеют небеса.

Чтобы дать масштаб Ариэлю — есть тихие напевы (легкий ветер), и рябь — тоже со звуком неведомой музыки — идет по морю.

Стереозвук вместе с волной.

А так — долговязый юноша, длинноволосый студент-физик, увлекающийся искусством. Фигура реальная, не без юмора (в отношении к нему). Все усилено, выведено из бытового природой, цветом.

Никаких, конечно, комбинированных съемок.

Юноша с собакой (очень странной породы. Борзой? А то прирученным зверем. Появляются и другие звери).

Звериный мир может сыграть во всей этой истории — пейзаже острова — большую роль.

С Калибаном — хамьем — оживают древние звери. Яки высовывают свои доисторические, дьявольские морды. Сразу же начинают темнеть. А игра совершенно реальная.

●

Моя задача в этой постановке, пока сценарии: изрядно потеснить пастораль — трагическим. Убрать пьесу: открыть, очистить от «пасторали» миф. Перевоплотить миф в трагикомическую притчу. Ввести Просперо в ряд трагических героев.

●

Суть в том, что необходима совершенная уверенность в сближении путей: писателя — его духовного движения — и времени.

Путь Гоголя — шутка сказать... Вот где совершен-

ное отличие «экранизаций» (фабула плюс роли) от выражения на экране (совсем иного по форме, чем в оригинале) пути, движения, хода душевной жизни автора, открытия его судьбы. Судьба его и есть ритм.

Если ставить «Бурю», то ответить, вернее, показать неизбежность ухода Шекспира из Лондона, из театра, невозможность дальнейшего сочинения «слов, слов, слов».

Если «Как вам это понравится», то невозможность сочинять песни про Робин Гуда, пастушков и пастушек (а нужно!), настойчивое желание показать лес идиллий и утопий — холодным, лето — безлиственным, а если уж писать по заказу, то пожалуйста, пусть лев со змеей (в Арденском лесу) пробудят человеческие чувства в негодяе, и «мерзавец политик» даст приказ войску вернуться вспять (отправленному, чтобы убить тех, кто сочиняет утопии), из-за одной только причины: разговора с мудрым отшельником.

Только до этого отшельника перо автора так и не добралось, не написал он его; времени, видимо, было в обрез, так уже лучше про него сказать накоротке, двумя строчками. Жил-был мудрец. Только он один и мог устроить дела в этом мире на лучший манер. Реальных обстоятельств не было.

Так обошелся с реальностью английский писатель.

Русский написал «мудрецов-отшельников» и сжег рукопись.

●

Ахматову в истории гибели Пушкина интересовали не только отдельные лица, но и целый общественный слой: «Bande Joyeuse» — «Веселая шайка» — карамзинско-вяземская молодежь.

Интересна роль этой «Bande Joyeuse» — завсегдатаев таверны «Русалка» — в истории ухода Шекспира из театра.

И кто они были в истории Рембо?

«Bande Joyeuse» — под обаянием Дантеса.

Чтобы увидеть какие-то черты жизни тех, кто, развалившись, сидел на самих подмостках, и их отношения с поэтом и артистом, стоит вспомнить Геккерна и опекаемого им молодого красавца кавальергарда по фамилии Дантес и Пушкина.

●

Вот где Просперо:

«Прилично ли Господину Земному Шару
(Да творится воля его)
Поощрять соборное людоедство
В пределах себя?»

Хлебников говорил, что его мучает голод по пространству. Он умер в 1922 году.

Маяковский называл его «Колумбом новых поэтических материков».

«...Читая Хлебникова, хотим понять и то, что поэтом написано не было... Усвоение Хлебникова — это мучительный процесс разгадывания по немногим намекам того, что могло быть написано поэтом, что он должен был написать» (Г. О. Винокур. «Новый мир»).

●

У меня ушло множество времени и сил, чтобы убрать у самого себя и у товарищей по работе ограду титулов и чинов. Даже трудно себе представить, насколько важно было забыть, что Гамлет — принц, и принять во внимание прежде всего, что он студент.

Артисты, даже хорошие, столько сил отдавали герцогским и графским манерам, что человеческие как-то отходили на задний план.

Когда я думал о Просперо, на меня немало тумана наводило звание мага.

У него, действительно, есть титул (титло, как говорили в XVII веке), он достиг высочайшего положения, только не волшебника, не мага.

Он — «Председатель земного шара». Так у меня всегда случается в работе: оживает какое-то воспоминание — через пространство и время откликается эхо, загорается сигнал, пошла перекличка. Все дело в том — чья перекличка, что за голоса отзываются один на другой? Тут, в этом случае, как будто бы переклички быть не может: у всего есть эхо; только он один, поэт, лишен отклика — так написал Пушкин.

И, конечно, мало кто с такой силой звука, полнотой отклика отзывался, как он сам. И для меня, конечно, прежде всего важно было, как он отзывался на Шекспира.

Но тут эхо играет другую роль — оно настолько отлично от первичного слова, что возвращает звук, смысл, значение слова усиленным и, главное, очищенным.

Величайшая сила слов, «литература на глубине» (Тынянов), и бессилие их преобразовать сейчас, сию минуту вызвать эхо.

Велемир Хлебников в размотанных обмотках, невозможной рвани, голодный и замерзший, с наволочкой, куда запихнуты клочья рукописей, называл себя, поэтов — «председателями земного шара».

●

Просперо — мечта гуманистов? Нет. Скорее антимечта.

Нужна сила. Какая? Магия. «Бомба».

●

Метод работы: очистить миф от слов. Воссоздать его в нашем мире.

●

«Это экстракт всего шекспировского мира» (Wilson Knight).

●

В «Буре» два мира, все актеры играют две роли: написанную для них «председателем», и ту, которую, по правде, они исполняли бы в реальности. Тут я не ухожу от Шекспира: он сам, и не раз, писал об этом. Я только попробую разделить, расщепить миры.

Имею ли я на это право?

В хрониках, трагедиях — нет, это был бы глупый, мешающий маскарад, детская игра в режиссуру.

В «Буре» он сам дал это право. Как и в «Как вам это понравится».

●

В Просперо — пушкинское «служить царю, служить народу».

●

Притча. В первой — кратчайшей — сцене экстракт общества: даже перед лицом смерти неравенство, иерархия. «Плот медузы» с начальниками, генералами и «простыми».

После этой сумятицы (метро в часы пик) несущийся в бурлящем океане, великая простота, пустота, ясность.

Просперо (спиной, появляется панорамой) над безбрежностью океана.

К отцу прильнула Миранда.

В водах отражаются грозовые облака. И уходят. Совершенная прозрачность: рыбы, камни, игра света, музыка.

Народная эпичность Неруды, Уитмена. На этих кадрах — слова.

Нужно с «чудесами» сделать то же, что сделал Пазолини с Евангелием: притча.

●

Скромность, покой формы — самое трудное: оттенки светотени, изменчивость пространства (не сразу видимая).

●

Этот остров — знаменитая «башня из слоновой кости». Кабинет Просперо — на берегу моря.

С моряками и Калибаном в мир покоя и гармонии входит хамье, хамство, «маленькая на двоих». Калибан — единственная жизненная фигура, в полном смысле слова.

Ариэль, фигурально говоря, счетное устройство. Лаборатор климата, ветров и т. д.

Ни капли феерии. Ужас, отвращение к миру. Нежелание туда вернуться.

●

Написать остров. Образный мир полетов в космосе. Невесомость. Пейзаж луны.

●

Все же: трагедия науки!

Кабинет Просперо в Милане. Атмосфера Леонардо.

Опыты, изучение перспективы. Формулы. Кипит жидкость в реторте. Кабинет Фауста. Дальше: «убийство Павла Первого».

Прощай, Возрождение! Дворцовый переворот в Милане на современный лад: террористы на Олимпийских играх. Просперо с ребенком — мигом связывают, тайно вывозят и бросают на палубу баржи. Рубят канаты.

●

Прикованный Ариэль, как Прометей.

Просперо пробует формулу — дерево расщепляется.

А пока к ребенку Миранде подходят звери. Антилопа лижет ей руку.

Ариэль исчез из дерева. И, вдруг, он рядом.

●

Нужно найти трагизм действия, внутреннюю жизнь Просперо — далекую от «мудреца».

Через действие — память. Страшная. Грязи и крови, борьбы за власть. Тошнотворные сцены, которые он не может забыть.

●

Плащ — магии поэзии — у Просперо вовсе изношенный, драный, нечто вроде «капота» Акакия Акакиевича. Просперо его латает, штопает, ставит заплаты.

Зато у его молодости — Ариэля — все то, что я думал раньше.

Просперо надевает нечто вроде красного бархатного жилета романтиков, только истлевшего.

При надевании плащ еще более рвется. Вся эта магическая церемония — иронична: вот они, силы поэзии в нашем мире.

Просперо выносит из тайника ящик, где хранится этот плащ. Нечто вроде не «капота», но заколдованных доспехов Дон-Кихота.

Плащ, может быть, даже когда-то был из хорошей материи, подбитой красным шелком, завязывающийся на шее кистями, им можно драпироваться и на романтический лад, но нынче он, как говорил портной Петрович, «худой гардероб».

Просперо поправляет себя молодого — Ариэля, морщится от некоторых слишком уж лихих метафор и раздутых гипербол.

●

В этом мифе есть что-то от Фауста.

От «мага» к человеку: п о к у п к а д у ш и.

●

Смена не стилей, а настроений. Чьих? Поэта? Общества? Классов?

Времени — странного единства, которое мы по привычке называем «дух времени».

Лермонтов написал: «Но красоты их безобразной я скоро таинства проник». Сколько ему тогда было лет? Пушкин написал нечто вроде «Прекрасной Елены» — «Графа Нулина», что мы поймем теперь, в духе 2-й империи.

Поэты отвечали на перемену «духа» каждый по-своему: одни осваивали «жанры», другие брались за пистолет или подставляли грудь под чужую пулю.

Но третьи... С ними случалось бог весть что. Они собирали нехитрый скарб и отправлялись торговать. Или — не писать другие модели — а войти в чужой мир, на чужую планету: Гоголь. Или чужая, неизвестная планета врывалась в старую, изъезженную, исхоженную, опостылую.

Арто смотрел балийские танцы (привести их описание), импрессионисты — Хокусаи, Пикассо — идолов Полинезии.

«Председатель земного шара» отличался от Хлебникова многим, наверно, он даже ничем на него не походил. Но все же что-то объединяло в труде их цех: словообработки, что ли.

С сырьем дело становилось плохо. «Чеканка на дерьме» — написал Готье(?).

●

Гонзало — Ярвет? Идеал между Монтенем и Толстым.

Просперо — Дворжецкий (только без малейшего демонизма!) или Гринько — что-то дон-кихотовское.

Скофилд!!! Оливье!!!

Калибан — Джигарханян?

●

Остров совершенно реальный, но, одновременно, «странный». Странный его обиход: мир, звери на каждом шагу.

«Золотой век» — мечта человечества. Леонардо: бесконечная даль. См. все эти изображения святых пустынников.

Одна из мудростей Просперо: они живут естественной жизнью, физическим трудом, приручили зверей.

Просперо и Миранда выходят с львом. Или — Миранда — разговор с ланью?

Разговаривающие птицы. Ариэль на дельфине. Вообще дельфины! Их язык? (Есть ли дрессировщики?)

Звери «из рая». Мокрые носы, влажные глаза. Звери бродят мимо развалин храмов.

Нужно пойти в зоопарк и подобрать такую труппу.

Тут есть и «Айболит».

Детство в «8½». Цирк с ностальгией.

●

Мельес? Пиросмани? Руссо?

●

Одевание плаща — обратная съемка. Рапид.

Первое появление цвета. Во всяком случае яркого.

И на лице Просперо полумаска — театр — из птичьих перьев.

Он театральный маг. Искусство — маг.

Плащ сплетается из живых цветов; они распускаются на глазах (мультипликация), бабочек, стрекоз.

И, в конце концов, на глазах все вянет, отцветает, умирает.

Магический плащ — как одевается Марсель Марсо.

●

«Я вдруг, совсем как бы для меня незаметно, стал на этой другой земле в ярком свете солнечного, прелестного как рай дня... Ласковое изумрудное море тихо плескало о берега и лобызало их с любовью, явной, видимой, почти сознательной. Высокие, прекрасные деревья стояли во всей роскоши своего цвета, а бесчисленные листочки их, я убежден в том, приветствовали меня тихим, ласковым своим шумом, и как бы выговаривали какие-то слова любви. Мурава горела яркими ароматными цветами. Птички стадами перелетали в воздухе и, не боясь меня, садились мне на плечи и на руки и радостно били меня своими милыми, трепетными крылышками. ...Это была земля не осквернённая грехопадением, на ней жили люди не согрешившие, жили в таком же раю, в каком жили, по преданиям всего человечества, и наши согрешившие прародители...» (Достоевский. «Сон смешного человека»).

●

Ариэль возникает только отражением на воде, проходящей легкой тенью, облаком. Чего нельзя разглядеть и что исчезает вместе с рябью по воде.

Ощущение прежде всего — легкости, исчезаемости мгновенной, неуловимости.

Ничего от балетно-феерических, или того хуже кинотрюковых комбинированных съемок.

Он — в природе, часть природы.

●

Миранда — итог воспитания Поэзией.

●

Можно сделать искусством, и благородным, тот мир, который хочет видеть зритель, когда ему подсовывают «Человека-амфибию».

●

Ариэль — поэзия.

Калибан — проза.

Ариэль — птица, дельфин.

Последний из рода инков. Видимо, все то, что я предполагал как среду Просперо — среда Ариэля.

Ариэль — верх: спускается с деревьев (Тарзан?). Из его рук едят птицы.

У каждого из них — свои фоны. Природа — гадкая, страшная — Калибан. Светлая — Ариэль.

Калибан — низ: живет в вырытой яме. Выползает из расщелин камней. Его окружают гады, страшные жабы. Калибан недочеловек, какая-то модель тысячелетий назад. Он еще обезьяна, питекантроп.

Калибана научили, в ы д р е с с и р о в а л и говорить. Речь его другая, чем у людей — это трюк, что он говорит. На него воздействует музыка, как на зверей. Он играет в мяч, «как человек». Есть — редко — и животные звуки.

Калибан — родственник нашего Дымбы (персонаж из трилогии о Максиме — роль играл М. Жаров.— *В. К.*). Угрюмый Ноздрев.

Должно быть различие между ним — естественным полузверем — и «высокоразвитой цивилизацией» матросов.

●

К а л и б а н

Меня вы научили говорить
На вашем языке. Теперь я знаю,
Как проклинать,— спасибо и за это
Пусть унесет чума обоих вас
И ваш язык.

Одно из обвинений: «научил говорить». Одна из тем — я з ы к.

●

Живописно маньеристический Шекспир с красочностью Гоцци — Феллини. Сюрреализм XVII века.

На пролог наплывают слова о перемене правления в герцогстве.

●

Голоса природы — голоса мироздания.

Увертюра — фантазия Чайковского «Буря». «...симфонична, являясь игрой звуков, песен, стонов, радостных и печальных: рев морских волн, завывание ветра, стоны бури, шепот леса, шорох человеческих шагов в зарослях или по песчаному берегу... и голоса человеческие — голоса гнева, обиды, жалобы, восхищения, любви» (А. Смирнов. «Буря». Шекспир. Собр. соч., т. VIII, стр. 545).

●

Попросить Д. Самойлова написать текст.

●

Искусство острова Крита. Микен. Эгейские раскопки.

Таити? Перу?

●

Съемки фильма только одна из стадий режиссерской работы. Начинается она за письменным столом. Фильм прежде всего нужно увидеть. Когда какие-то кадры становятся отчетливыми — представляешь себе ритм движений, характер освещения, жест героя (или иные отдельные части) — их записываешь на клочках бумаги. Потом раскрываешь папку: записей уже много. Можно и попробовать слить разрозненные части. Увидеть движение.

●

Этот мир — поэт и девочка на необитаемом острове, вызвавшие силой поэзии и силой любви силы реальности и покинувшие свой рай ради «шума и ярости», скорее «транзисторов и политиканства» — никак не уходит из памяти.

Здесь — при помощи воспоминаний о Хлебникове — я поближе увидел, разглядел Просперо. «Председатель земного шара» — для меня конкретность облика, душевного устройства поэта — отодвинула в сторону романтические, тюзовские представления о волшебнике, маге.

Еще вариант: Ариэль — второе, поэтическое «я» Просперо. Ему он, просто человек, любящий очень сильно дочь, дает свободу.

Ариэль — это и есть «плащ».

Но плащ, вытканный из цветов и листьев — по которым проходит ветер — образ, который нужно сохранить.

●

Совсем потешно было бы, если в конце он нашел здесь изваяние космонавтов. Или стартовую площадку.

Ариэль — пракосмонавт исчезнувшей цивилизации.

●

Только не Африка. Инки?

Странствования Отелло — в этом ряду.

●

Э п и г р а ф:

Исчезнули при свете просвещения
Поэзии ребяческие сны,
И не о них хлопочут поколения
Промышленным заботам преданы

Баратынский

●

Мертвый город, населенный зверями и птицами.

Цвет! Кадры на фоне фантастических рыб, зверей.

Маньеризм природы. Нечто типа кадров (размытых) «Нового Вавилона». Крупные планы попугаев, антилоп — фон Миранды. Тут обобщение. То же Аполлон — дионисийское, дьявольское. От антихриста.

Герцог — Калибан: единство общества.

Не комедия, а трагикомедия. Трагический гротеск, а не пастораль.

●

Просперо рассказывает Миранде о прошлом (и оно показывается!), когда они уже на острове.

●

Дворец Возрождения возникает в стремительном движении.

Сокровища искусства, причудливая смесь эпох: древний мрамор и гобелены, библиотека, приборы для научных опытов.

Из полутьмы — действие происходит ночью — отделяются фигуры закутанных в плащи, вооруженных заговорщиков. Дворцовый переворот совершается мгновенно, по плану. Заколоты часовые, новые, вооруженные люди занимают посты.

Заговорщики пробираются по переходам, мимо драгоценных ваз, скульптур, фресок. Убиты другие стражи. Теперь дальше идут только несколько человек.

Покои миланского герцога Просперо больше напоминают кабинет ученого или поэта, нежели правителя. Приборы для опытов, книги, обломки древних скульптур.

Мгновение, и герцог, спящий под пологом кровати, связан. Увидев одного из заговорщиков, он успевает крикнуть: — Брат! Антонио!..

Рот Просперо заткнут платком, он связан.

Антонио дает знак, Просперо тащат к дверям.

В то же время другие люди врываются в детскую комнату. Схвачены няни, прислужники. Маленькая девочка — Миранда — завернута в плащ. Ее уносят из комнаты.

В длинном коридоре люди, тащущие Просперо, сходятся с теми, кто уносит Миранду.

В герцогский зал вбегает разбуженный шумом придворный, он видит разоренную комнату и быстро идет по анфиладе дворца; вдали заговорщики уводят Просперо и Миранду.

Гонзало осторожно входит в комнату герцога, оглядывается, и, увидев, что никто не следит за ним, нажимает выступ карниза: в тайнике несколько книг. Гонзало открывает одну из них: магические знаки, древние письмена.

Просперо и Миранда заперты в карете.

По темным улицам мчится во весь карьер карета.

Море. Одинокая, полуразрушенная баржа. Просперо и Миранда брошены на пустую палубу. Просперо прижимает девочку к себе. Пока заговорщики ищут канат от якоря, один из закутанных в плащ людей подходит к Просперо.

Канат обрублен.

Огромное пустое море. Только один корабль на горизонте.

На палубе баржи Просперо утешает девочку. Человек и девочка на палубе.

Просперо находит бочонок с пресной водой, завернутую в плащ пищу, книги. Он говорит: — Добрый Гонзало!..

Плывет корабль.

●

Остров в бесконечности океана. «Голый остров».

Совместно с Японией?

●

Пролог: человеческие зверства в среде высшей гуманистической культуры Возрождения. Драки, убийства — п е р е в о р о т — во всей военно-политической красе.

Конец пролога: Остров. Тишина. Голоса птиц, воды, ветра.

Счастье.

●

Потешно, но есть тут какой-то Алеко.

●

Калибан — первое появление — страшный. В огромной маске и наряде из шуршащих тростников.

По Арто.

Колдовство — память Сикораксы (когда он произносит ее имя, то надевает маску — она висит за спиной). Он шаманит, воет.

Или он, напротив, чистокровный ариец с лбом в два сантиметра, делающий: Хайль Гитлер! (разумеется, намек на жест). «Механический апельсин».

●

Может быть, остров имеет заповедник Калибана? И флора и фауна под стать ему.

И есть заповедник Ариэля. Ариэль сидит на верхушке дерева с орлом на плече или выплывает из глубины моря на дельфине.

●

Две культуры — Ренессанса и эта, древняя.

Просперо не только библиотеку нашел, а открыл древнюю цивилизацию.

И в конце — уничтожает ее (рушит плотину? Или тогда тоже была атомная бомба?). Почему?

Потому что в ней и возможность властвовать над наукой во вред людям. См. о «пришельцах» с другой — высшей по цивилизации — планеты.

Все эти «блюдечки»...

●

Они в пещере не только не устроили уюта, но живут как поэты: что для Просперо все эти условности, быт, комфорт.

Говоря по-современному, он устроил бы там нечто среднее между раем и Гувервилем: поп-арт из ящиков от кока-колы, цыганское безобразие, под стать острову, что-то веселое, детски прекрасное — избавление от цивилизации, которую выбросило сюда землетрясение.

Конец печальный: выгорели краски — поэт входит в толпу занятых делами людей — тех, кому не до поэзии.

●

Калибан — нечесаный, бородатый из Сохо. Wild angels*.

●

Аникст: основное ирония. Все действующие лица соотнесены с Просперо — исправляющим их.

●

Тут наклевываются какие-то возможности вести действие в нескольких пластах.

Пещера в рукописях. Один лист — Ариэль. Он появляется «из-под пера».

Они там на острове черт знает что едят, но им весело.

●

Еще вариант: а что если Просперо все же скучно в мертвом городе? Он тоскует по грешной реальности. Нет в нем покоя.

Только внешний, насильственный.

●

А если конец — отказ от волшебного жезла — вовсе не идилличен?

Никакой «идиллии», феерии, пасторали.

Об искусстве. Магии искусства. От которой художник отказывается — для жизни.

Конец: далеко внизу виден город. Герои уходят туда. Последним Просперо.

Его пещера — башня из слоновой кости; «Арена Гольдони» Гордона Крэга.

---

* Дикие ангелы.

●

Из какого же «вещества» сделана жизнь?

●

Весь мир состоит теперь из «сна».

— Почем теперь сны на ярмарке?

●

Создатель в искусстве одновременно разрушитель.

Среди обломков, оставленных после Шекспира, есть и обломки того, что называют «жанрами». Он не только вводил в трагедии шутов, что злило классиков и восхищало романтиков, но и помещал комедии в неподходящие декорации, переводил веселые положения в печальные и горькие... Все это давно известно, но мы, увы, так и не научились ценить силу перехода, несоответствия, динамику изменения, а все хотим только одной окраски: нам на душе плохо — пусть же и Шекспир будет черным.

Но финал борьбы — в его времени — был печальным: он ушел из этого круга, обеих своих сцен, и народной и придворной.

Жанры — а жанры это не эстетические кодексы, наборы условностей — а совсем другое: вкусы заказчиков.

Жанр — его границы — устанавливаются не историками эстетики, а кассой или настроением, которое теперь господствует в богатой гостиной, а то и при дворе.

Пушкин «Домиком в Коломне» отвечал на требование написать оду.

●

Сам он, Шекспир, в последний период — кто он?

Разрушитель «жанров», трагик, прикрывающий солнце, чтобы тень легла на пасторали. Сколотивший достаточно денег, чтобы не торговать поэзией.

Может быть и такой вариант: не продается поэзия, но купите билеты в кассе. Вернее: но нужно, чтобы билеты продавались. Возможен вариант пушкинского разговора с книгопродавцом.

Борьба на два фронта с требованием с двух фронтов: придворных меценатов и «галерки» (в данном случае — стоявших на земле).

Просперо — кудесник. Прежде всего — слов. Какие они бывают? И все же «слова, слова, слова».

●

Кажется, я начинаю находить разгадку тайны: почему же Шекспир бросил сцену? — Вот вам мое стило,— сказал он,— пишите сами!

●

И вот, наконец-то пришел долгожданный момент.

Он достиг вершины: все уже осознано, воплощено: жизнь, история, человеческие чувства. Написаны те сочинения, которые останутся в веках. Мудрый поэт понимает: пришла пора прощания. Просперо снимает с плеч свой волшебный плащ и отпускает на волю Ариэля.

Farewell*!

●

Дальнейшее происходит уже в менее отвлеченных, но зато отмеченных уже не догадками поэтически настроенных исследователей, но фактами, документами и даже собственноручной подписью.

Бард, белый лебедь Эйвона, покидает Лондон — скорбь, взмахи крыльев Ариэля и прорицания вещих сестер — и приступает к спекуляции земельными участками, приобретению собственности и распоряжению ею, включая завещательные распоряжения, касающиеся передачи этой собственности родным и добрым знакомым. Все включается в реестр — даже «кровать похуже».

Кроме одной части гардероба.

Что же касается волшебного плаща Просперо — он, оставленный в неведомом гардеробе, вовсе позабыт. Загадка, над которой ломали и продолжают ломать себе голову исследователи.

Великий маг Просперо — слышу я действительно магический голос Джона Гилгуда на пластинке «Возрасты человека», которую подарил мне Линдсей Андерсон,— достиг высшего могущества и решил, что настал час прощания.

Ну, а почему, собственно говоря, он настал? И отчего так уж необходимо менять этот волшебный плащ на верхнее одеяние обычного покроя из обычного сукна?

А не в том ли дело, что пора было подобру-поздорову поскорее самому отдавать его. Это-то самое волшебство, которое он давал, оказывалось или занятием, на которое теперь спросу вовсе не было, или — того похуже — за это волшебство хорошо если бы только по шее надавали. А то ведь и вместо укутывания в невесомую ткань поэзии можно было получить «жесткие подвязки», как выражался шут в «Лире»: — ...лошадей привязывают за голову, собак и медведей — за шею, обезьян... и т. д. Чтобы было у них меньше прыти.

Что же он такое, этот магический плащ? И кто имеет на него права? Как известно, слишком усердные поиски документа на эти права (проще говоря, авторские права) довели Толстого до бегства ночью. Распри Софьи Андреевны (от семьи), Черткова (от «толстовцев») были уж вовсе невтерпеж.

Думаю, что именно эта проблема прав на плащ важна для понимания причин ухода от занятий волшебством к торговому делу — попроще. А может быть, честней?

---

* Прощайте!

Права на плащ предъявляли многие. Сам Просперо не раз, не стерпев, говорил об этом.

Что у тебя за плащ, если ты не способен отбить сборы у ТЮЗа (были какие-то там детские труппы, о которых упоминали в «Гамлете»)? Он, твой плащ, лишь повод, чтобы дать трагикам «переиродить Ирода», а комикам нести отсебятину.

Конечно, прекрасно, не накрывшись им, а закрывшись им от реальности, писать, что мир сделан из того же вещества, что наши сны. Это все так. Но вот срочные дела: сочинить «маску» по случаю бракосочетания при дворе, заказ на празднование... Но и про свою фирму нельзя забывать: конкуренты научились угождать тем, кто билеты покупает, и тем, кто оберегает от полицейского запрета и тюрьмы.

Необходима остановка, речь пойдет, говоря современными жанрами, и о документальной прозе, и дневнике происшествий, и даже о научно-фантастических предвидениях.

Была каталажка, тюряга, куда их, писателей, артистов, часто сажали за долги, драки (одного Бен Джонсона — сколько раз!) и т. п. Была Дания — тюрьма. А то и весь мир — тюрьма.

Попозже декорацию для такого представления сочинил Джиовани Баптисто Пиранези — «Il carcero» * — это ведь тоже, если хотите, «маска».

А пока заказ приобретал определенные очертания. Командовал уже не Бен Джонсон, а Иниго Джонс**.

На «триумфы», «парады» и «апофеозы» Шекспир был не специалист.

Он только и делал, что писал в невыдержанном жанре. Портил декорации.

Наши радовались: зеленый, робингудовский лес в «As you like it». А автор навел на него такую осень, что зуб на зуб не попадал.

●

Остается — торжественное и величавое прощание? Того меньше. Какой уж тут уход на пенсию с благодарственной заключительной речью юбиляра...

●

Как уходят поэты — мне, естественно, более знакомы последние действия русских пьес с участием этих героев в заглавной роли: Пушкин, Грибоедов, Гоголь...

Есть такое выражение «уйти на английский манер», то есть не попрощавшись с хозяевами и присутствующими, покинуть дом не засидевшись, а несколько раньше, но так, чтобы и хозяева и гости не заметили, каким образом человек удалился.

---

* Тюрьма.

** 1573—1652. Выдающийся английский художник и декоратор, им оформлены многочисленные «маски», ставившиеся при дворе Джеймса I («маски» — увеселительные придворные представления XVI — XVII веков, приуроченные к торжественным пиршествам).

Домой?

Да, в этом случае — домой в маленький город на реке Эйвон.

В других случаях — куда-нибудь подальше, совсем далеко, и не прощаясь, то есть не оставляя записки.

●

Название председатель земного шара.

Председатель снимает «волшебный плащ». Тот, что сплетен из цветов, рыб и ракушек — как лица, составленные из всякой всячины на картинах позднего XVII(?) века.

Да, такой плащ возможен. Только вот она «всякая всячина»: 66 сонет, «...а что мне эта квинтэссенция праха», «...с плачем приходим мы на свет...», «...пустая игра, придуманная глупым фигляром...» Такие плащи не сдаются в гардероб. Их нельзя снять.

И «слова, слова, слова», все же, у него прочнее труда каменщиков, бронзовых изваяний...

Может быть, он хотел выдать за плащ то, что несут поэты на плечах, что тяжело, и что по одним метафорам уподобляют грузу, который нужно донести — бремени; по другим — нехитрому сооружению из бревен, сколоченных так, чтобы к одному можно было приколотить гвоздями ладони, к другому — ноги.

Видимо, этой-то операции Шекспир и хотел избежать. Какое уж у него примирение и просветление.

●

Плащ — «острие». («Александр Блок писал, что стихотворение — покрывало, натянутое на острия нескольких рифм». Г. Козинцев. «Пространство трагедии».—*В. К.*)

Когда он его надевает — это как наступает буря, наступает царство искусства. Все меняется в мире.

Плащ — поэма Неруды: изобилие мироощущения. Отсюда — цвет.

А может быть, это единственное, что в цвете?

Плащ — произведение искусства, как гобелен. Он — по краям — неотделим от природы. Начинать его надевать с крупного плана, а потом открывается вся природа.

Какой-то технически совершенный Мельес!

Когда Просперо уходит — плащ исчезает. Ариэль часть этого плаща.

Нужно решить «феерию» так, чтобы не было никакой феерии. Космогония.

Ничего себе легкая картина!

●

См. происхождение театра маски.

Что в современном искусстве «маска». Феерия, пастораль?

●

Может быть, им по 300 лет? Это как портрет Дориана Грея.

●

Этот фильм можно было бы поставить, если фантастический (идиллический) элемент можно было бы заменить «магическим реализмом».

Это не необитаемый остров, а брошенный город инков в Перу.

Просперо научился читать их письмена.

И «маска» не балетно-маньеристическая, а трагический «тропический карнавал», и день поминовения мертвых в Мексике.

Нечто в образности кубинской картины «День воды».

См. Глаубера Роша!

Остров памяти человечества. Здесь все память, все смерть.

«Маска» — но искусство нашего века.

●

Все указывает на печальную интонацию Просперо — невозможность для «маски».

●

Миранда. См.— Художественная гимнастика. Балет на льду.

Лицо, как у Пазолини («Декамерон»).

●

Просперо берется за ящик с рукописями и «волшебным плащом».

(«И в памяти старой найдешь...» — писала Ахматова. Интересно: что же поэт находит в ней), и как раз в это время на острове раздаются пьяные песни — хор матросов с Калибаном.

Попробуй, закутайся в «волшебный плащ» под такую музыку.

●

Просперо не маг, а поэт. Со всеми состояниями, свойственными поэту. Поэтому так резки его сцены с Калибаном.

...Раз я зову тебя — тебе найдется дело.
Ну, черепаха, шевелись быстрей!
Кому я говорю?
...Эй, грязный раб! Ублюдок злобной ведьмы
И дьявола...

●

Отношения Просперо и Калибана — в реальности, поэта и зрителя — не так уж просты: еще неизвестно — кто из них хозяин, кто раб? Калибан, таскающий хворост и рубящий дрова в пьесе «Буря», потешает Калибана, покупающего за пенни стоячее место в театре «Глобус».

●

Можно предположить, что матерью Калибана была одна из ведьм «Макбета».

Сикоракса до появления Просперо владела театром, то есть островом, и не только не давала воли Ариэлю, но запрятала его подальше.

Калибан (Канибал) — пушкинская «чернь», съедающая поэтов живьем.

Экипаж корабля — те, кто споил Калибана и собирался убить Просперо, были, несомненно, зрителями, для которых играла труппа Бербеджа.

Вряд ли зрителем «Глобуса» был Гамлет и уж никак не мог быть ни у подмостков, ни на сцене Просперо.

«Массовая культура» пожаловала во владения Просперо — с телевизорами, комиксами, стриптизом и потными танцульками.

●

Просперо

Ты выполнил ли все мои приказы
О буре?

Ариэль

Сделал так, как ты велел.
На королевский я напал корабль,
Повсюду там — от носа до кормы,
На палубе, и в трюме, и в каютах —
Я сеял ужас; пламенем взвивался
На мачте, на бушприте и на реях...

А что если текста нет — только пантомима? Язык мимов.

●

Рассказ Просперо Миранде — рассказ Призрака Гамлету!

●

У Миранды сразу характер — разговор с морем.

Может быть, и так — волны. Ее разговор с волнами.

●

Калибан — посредине между обезьяной и человеком (как Толубеев играл обезьян).

Когда он людеет — я з ы к.

Когда скотеет — похоть, водка.

Он — трагикомичен. Все же подавленная свобода. Несчастье от невозможности освободиться. Очень динамично — внутренне.

...Я этот остров получил по праву
От матери, а ты меня ограбил...
...Весь остров показал и все угодья:
И пастбища, и соляные ямы,
И родники... Дурак я! Будь я проклят!..

●

Монолог Гонзало (акт II):

Устроил бы я в этом государстве
Иначе все, чем принято у нас.
Я отменил бы всякую торговлю,
Чиновников, судей я упразднил бы,
Науками никто б не занимался,
Я б уничтожил бедность и богатство,
Здесь не было бы ни рабов, ни слуг,
Ни виноградарей, ни землепашцев...
...Никто бы не трудился...
...Но были бы чисты. Никто над ними
Не властвовал бы...

Ирония? (ср. Монтень, т. 1, стр. 266.)

Просперо

Прекрасно! Кто — остался духом тверд?
В сумятице кто сохранил рассудок?

Ариэль

Никто. Все обезумели от страха
И начали бессмысленно метаться...
...Чтобы спастись от пламени пожара,
Который я зажег на корабле.
Сын королевский, Фердинанд, был первым,
И волосы его стояли дыбом...

Не есть ли ужас Фердинанда на корабле — причина испытания его Просперо. И с п ы т а н и е.

●

Разные эпохи. Может быть, начало: самолет, потерявший управление. Научно-фантастический фильм.

А Просперо — шекспировский.

●

В начале кораблекрушение выбрасывает на берег не только хамье матросов, но и обломки цивилизации — как конец в «Забриски Пойнт». Вообще что-то общее.

Транзистор пугает лес: разбегаются звери, а здесь они были ручные. «Бемби». Улетают птицы. Вянут цветы.

●

Сразу же ошибка: «Буря». Но на сцене «Глобуса» ее не было. Конечно, на этих подмостках не было и бури «Лира», но стоит сравнить реализм (совершенный, всех деталей) трагической бури в «Лире» — с «пасторально-маскарадной» «Бурей»: корабль и не тронут, все сухими вышли из воды и т. п.— и нет ветра, вихря, морских волн.

Все волшебство Просперо.

Но таким же волшебством, поэзией Шекспира создавалась и «настоящая» буря в «Лире». Значит, дело не в заклинаниях и магических формулах (Про-

сперо их ни разу не произносит), а в воздействии словом, порядком слов, создающим «чары», делающим материальным (в своем материале) несуществующее вещество, похожее на то, из которого сделаны сны.

Субъективный идеализм в начале XVII века? Или отражение отражений — того, что есть, было, будет в жизни — ее духовного движения, роста, самосознания того, что «не хлебом единым».

Как раз того, что не понимают Калибан и боцман.

●

Корабль — в какой-то мере микрокосмос «культурного мира»: классы, политика, цивилизация.

1-я сцена — коллективное сумасшествие — в самом его гнусном виде паники, посадки на самолет после долгого ожидания на аэродроме. Сцена внешне очень сильная! Полный Арто: крики, истерика со слезами, мат, хватание вещей.

Бегство белых из Крыма.

Идиллия острова и отвратительная брань на корабле. Вся мерзость сословного общества.

●

Выброшенные на берег политики и дипломаты. Пародия на их величие и быт.

●

В то же время в пришлой банде есть кровавый ужас колонизации. Испанцы в Америке (см. мексиканцев, Неруду).

●

А если первая «буря» — сеанс массового гипноза, то есть начать с могущества искусства.

Сила воображения.

Ариэль — не без циркового фокусника. Помесь белого клоуна и феллиниевских престидижитаторов.

Есть элемент иронии. Цирковая магия на службе чудес искусства. Между духом воздуха и мюзик-холльным чародеем. О с л е п и т е л ь н ы й артист. Подручный поэта.

Тогда Просперо в плаще, Ариэль — высокий, ловкий, Калибан — злобный, рыжий. Но тоже клоун.

●

А может быть, среди бури на корабле показать Ариэля? Он стоит рядом, но его не видят.

Это, пожалуй, страшно.

Переход моря в плащ Просперо. Он колеблется. Рапид. Успокаивается.

Во время «кораблекрушения» слышны — и так как надо — во всю силу риторического, метафорического стиха — строчки, может быть, даже диалог Миранды и Просперо.

Крайний драматизм текста и пантомима.

Может быть, монтировать обе сцены вместе, то есть текст Миранды и текст кораблекрушения. Задача в том, чтобы усилить действие.

●

Начало «бури». Ариэль — под водой — бьет ластами по корпусу корабля — гудит со страшной силой железо.

Будь проклята ты, громада
программированного зверья
(Вознесенский)

Лишь одно на земле постоянно,
Словно свет звезды, что ушла —
Продолжающееся сияние,
Называли его душа.

●

Огромное, почти недвижимое море.

Погода — ясная, еле ощутимое движение ветра. Спокойно летят птицы. Раннее утро. Бесконечная синева моря. Отливы синего и зеленого, узоры по воде, отражение корабля, идущего под парусами.

Команда трудится, моет палубу, спокойно стоит на мостике капитан.

Пассажиры — люди высоких жизненных положений — начинают день.

Одевается герцог Милана; несмотря на то, что каюта не так уж велика, во всем господствует этикет. Услужливые руки подают халат. Входит повар, в его руках поднос с завтраком.

Старый человек — придворный герцога — тушит огарок: ночь он писал. Запись на листе: мы плывем по спокойному морю, но на совести все еще не проходит тяжесть воспоминаний: день (такого-то марта, такого-то года) и я вижу, как живого, мудрого Просперо. Кажется, миновало уже семнадцать лет...

Какая-то неясная тень мелькнула под водой. И вместе еле слышный, быстрый звук. Опять тишина.

Придворный откладывает перо.

Матросы моют палубу, льются ушаты воды, драют медные части.

Завтракают придворные. На столе и карты; они коротают время игрой, увеличивая ставки.

— Крою, моя игра,— показывает карты один из сидящих за столом.

— Тебе всегда везло,— отвечает другой.— Помню какой куш ты сорвал...

— Когда же это было?

— Тогда, когда еще был в Милане покойный...

— Тш!..— прикладывает палец к губам другой.

Тень движется под водой; можно различить силуэт подводного пловца в светлом и не то баллона с воздухом, не то светлых крыльев за его спиной.

И вдруг капитан, что-то увидев, бьет в колокол. Сразу же свистит в дудку боцман. Лица всех матросов изменились, как будто они увидели что-то зло-

вещее на горизонте. Но на горизонте ровно ничего не видно; море спокойно.

К а п и т а н. Боцман!

Б о ц м а н. Здесь, капитан!

Уже бегут по тревоге матросы.

Люди в каютах вскакивают, спешно хватаются за одежды.

К а п и т а н. Работайте живей, не то...

Б о ц м а н. Эй, детки! Смелей, смелей. Живо, живо! Подберите-ка марс-зейль! Слушать капитанский свисток!

Матросы лезут по реям.

Алонзо вбегает на палубу:

— Где капитан? Докажите, что вы молодцы!

Б о ц м а н. Прошу вас теперь оставаться внизу.

А н т о н и о. Боцман, где капитан?

Б о ц м а н. Вы мешаете нам! Сидите в своих каютах: здесь вы только помогаете буре.

На палубе паника, экипаж старается противиться буре, которой нет и признака. Разыгрывается сцена, похожая на сеанс массового гипноза. Люди мечутся в панике, молятся, падают на доски, как бы под действием порыва ветра; иным представляется, что их сбила с ног высокая волна или порыв ветра.

Но море спокойно, ничто не напоминает бурю.

И тогда на самой высокой мачте виден легкий человек в светлой одежде. Он управляет движениями людей, как дирижер. Под воздействием мельчайшего жеста его пальца люди играют странные пантомимы.

Г о н з а л о. Не забывай, однако, кто на твоем корабле.

Б о ц м а н. Здесь нет никого, кого бы я любил больше самого себя. Вы советник? Если можете, повелевайте стихиями и усмирите их сию же секунду. Благодарите небо, что так долго прожили и приготовьтесь в своей каюте к последнему часу... Смелее, мои милые!..

Голоса людей становятся все громче: им кажется, что они должны перекричать грохот бури, но небо так же спокойно. Движения ускоряются, ужас охватывает людей.

— Убирайтесь же, говорю я вам! — кричит капитан на придворных, выбежавших из кают.

Б о ц м а н. Отпускай брам-стеньгу! Живо! Ниже, ниже! Пусти на фокзейль!

Команда работает на мачтах, но паруса и не были подняты. Все движения матросов связаны с воображаемыми предметами.

Страшный крик слышен снизу: Ад опустел — и дьяволы все здесь!

Б о ц м а н. Чтобы чума переморила этих визгунов! Из-за них не слышно ни бури, ни команды.

Из люка выбегают Себастиан, Антонио и Гонзало.

Б о ц м а н. Опять! Что вам здесь надо? Или нам бросить все и утонуть? Разве вам хочется идти ко дну?

Теперь вся команда занята тем, что изображает, что тянет из последних сил какие-то веревки. На лицах людей предельное напряжение.

С е б а с т и а н. Чтобы оспа перехватила тебе глотку, несносный крикун, богохульник, безжалостная собака!

Б о ц м а н. Так распоряжайтесь сами.

А н т о н и о. Повесить бы тебя, негодную собаку! Повесить бы тебя, дерзкого крикуна! Мы меньше тебя боимся потонуть.

Г о н з а л о. Ваше величество, этот малый поддерживает мою надежду. Ему не суждено утонуть: он гораздо больше похож на человека, которого ожидает виселица.

Б о ц м а н. Отдай оба паруса!..

М а т р о с ы. К молитве, к молитве скорей! Все погибло!

Хор, молитва о спасении на водах.

Молится король и придворные, молятся матросы.

Человек на верху реи делает новое движение.

На палубе и в каютах все шарахаются в сторону, будто корабль дал крен.

К р и к и. Боже помилуй! Погибаем! Погибаем! Прощай, жена, прощайте, дети! Прощай, брат! Погибаем! Погибаем! Погибаем!

Ужасающая паника охватывает корабль.

●

Во весь экран лицо человека с застывшими светлыми глазами. И тогда видно, что все, что происходило на корабле, как бы дирижировалось этим человеком. В его незаметных жестах, движениях пальцев заключена та сила, которая заставляла всю труппу — матросов, придворных — падать от напоров несуществующего ветра, катиться по палубе в панике.

Рядом с человеком — девушка.

М и р а н д а

Родитель мой, когда своим искусством
Заставил ты так волны бушевать,
То утиши их...
Страдала я, взирая на страданья
Несчастнейших. Как! Прекраснейший корабль,
Изломан в щепы! Бедняжки все погибли!

Теперь видно, что Миранда так же загипнотизирована, как и экипаж корабля. Всей душой она переживает кораблекрушение.

П р о с п е р о

Покойна будь, оставь напрасный страх
И своему чувствительному сердцу
Скажи, что все остались невредимы.

М и р а н д а

О, горький день!

П р о с п е р о

Беды не приключилось.
Я эту бурю поднял для тебя,
Мое дитя, единственная дочь.

●

Любовь Калибана к Миранде не только скотская. В этом — ее ужасе — его трагедия.

●

Нет драматической густоты ткани середины действия (III акт!)

●

Природа лепит фигуру Просперо, дает резкий характер его лицу, особую походку, манеру поведения.

И главное — создает его неповторимый духовный мир.

●

А остров — утопия — Телемская обитель, оказывается, стоит на вулкане. Вот потеха.

Тут нужны подводные съемки вулканов.

●

Здесь — мир покоя, разума и добра. И — грязи, мерзости, злобы, суеты.

С гиканьем, свистом, идиотской песней вся эта шпана идет по острову. Пугаются звери. Прибоем выбросило бочку вина, курево они нашли.

Охотники, сволочи. Уже жарят какое-то тело. Свежуют труп. «Завоевание острова». Пьяная банда расставляет силки. Убивает зверей. Подпаливают лес.

Устраивают хоккей с шайбой; Калибана ставят в ворота.

Первая кровь на острове.

●

Здесь весь мир — от высокой культуры (изысканной!) до пьяной черни.

Поэт опять слышит голоса жизни. Ее песни, хохот и гогот.

●

Просперо и Миранда на острове среди «граждан реальности» — Чарли Чаплин и Джекки Куган.

●

Калибан

Ты не пугайся: остров полон звуков —
И шелеста, и шепота, и пенья...

Подземные хоры Крэга.

●

Калибан

...а то бывает,
Что голоса я слышу, пробуждаясь,
И засыпаю вновь под это пенье.
И золотые облака мне снятся.
И льется дождь сокровищ на меня...
И плачу я о том, что я проснулся.

«Персонаж, который может изъясняться в таком стиле, не есть совершенно антипатичный, однако менее всего хотелось бы встретиться с ним темной ночью» (Джон Уэйн. «Жизненный мир Шекспира»).

●

Написать новую первую сцену Фердинанда и Миранды.

Основное изменение фабулы: отношение Просперо к любви Фердинанда и Миранды (чем не «Кавказский пленник»).

Фердинанд для него не счастье, а горе. И любовь Миранды для Просперо горе — крушение его идиллии.

●

У них просыпается не любовь, а страсть. Фердинанд уже «вкусивший плод», и не раз. Миранда откровенно бесстыдная в своей наивности.

Сцена некрасивая (играть без текста или вопреки тексту).

Для Просперо любовь Фердинанда и Миранды — горе земли. Он видел «любовь» Калибана к ней.

Потом Просперо пишет для них стихи: так следовало бы говорить влюбленным; или лучше, он суфлирует им, а они повторяют его текст, а затем им кажется: как же это хорошо мы говорим, какое красивое у нас чувство.

Он сочиняет диалог Миранды и Фердинанда, а они пока находят, открывают плоть, тело, сокровища прикосновений.

●

Либо он понимал, что его идиллия была мнимой, невозможной. Нужно продолжать род, жизнь.

●

И вот острова — идиллии — нет.

Дочь оскотела — уже не дождется времени стать похабной бабой. И самец уже здесь.

Время возвращаться в мир.

●

Попробовать проверить еще одну гипотезу: Просперо — сила искусства. Сила снов.

●

Герои (особенно Миранда, Фердинанд) живут в двух планах: сна (когда волшебный плащ на нем) — тогда пасторальная любовь, и совершенной реальности — тогда Калибан, и Фердинанд, и Миранда склонны отнюдь не к пасторальной любви.

●

Одна из ключевых фраз такая, как «TO BE OR NOT TO BE»* — восклицание Миранды»... И так хорош тот новый мир, где есть такие люди!»

И ответ Просперо «Тебе все это ново», включающий в пастораль отнюдь не одного только Фердинанда.

Сюжет образует не примирение Монтекки и Капулетти, не примирение узурпатора трона и законного герцога Милана Просперо, а куда более сложных фамилий: Поэзии и Цивилизации, со всеми ее прелестями — от узурпации и государственных переворотов, до шпаны и пьянчуг.

И тогда возникает не трагедия несовместимости чувства и догмы, а трагедия несовместимости пасторали и поэзии, захватившей в свою область и реальное, и прозаическое, и трагическое.

И «Утопию» Гонзало и «сны» — вещество, из которого создан мир — поэма Просперо, и «шоу» матросов и Калибана.

«Пастораль» затрещала по всем швам; Шекспир уже давно вырос из такого кафтана.

●

Образы художника и образ художника.

●

Плоская фотография сходит за портрет (фотография одного образа).

Образ художника — неостановимый ход. Не приходящий к синтезу, а обрываемый обстоятельствами, смертью.

Сквозное действие — судьба во времени, судьба во временах.

●

Что жизнь? — Тень мимолетная, фигляр,
Неистово шумящий на помосте
И через час забытый всеми...
...актер на сцене
Сыграл свой час...
Жизнь — сказка в пересказе
Глупца. Она полна трескучих слов
И ничего не значит...

●

Представление, которое сочиняет Просперо, и есть «Буря» — сцена любви Фердинанда и Миранды, раскаяние брата; нечто вроде змеи, льва и отшельника, убеждающего негодяя герцога в «Как вам это понравится».

●

Биография Шекспира. «THE REST IS SILENCE»*.

В идее Шекспира, прощающегося в своей последней пьесе с чарами искусства, есть что-то оскорбляющее мое восприятие этого писателя. Куда как трогательно: Просперо снимает свой волшебный плащ. Он отпускает на волю Ариэля и покидает Калибана. Дела устроены: Фердинанд и Миранда соединили свои руки.

Шекспир покидает сцену.

Ну, а банкет? Неужели же не было прощального вечера, тостов прослезившегося юбиляра: — Спасибо, леди и джентльмены, спасибо!..

Пожалуй, это я могу себе представить в реальности. Зал «Русалки». За столом сидят все свои: Уолтер Ралли держит под мышкой отрубленную голову, Кид Марло сидит с кинжалом агента полиции, воткнутым в глаз.

Вот так они выглядели, елизаветинские вольнодумцы и богохульники, любители взвихнуть гиперболу до неба.

Плащ относят в гардероб.

Его владелец не хочет больше укрощать Калибана и угождать вкусам Ариэля — писать поэмы в высоком античном духе.

Хватит! Он сыт по горло! Сыт отсебятинами комиков, воем и маханием руками трагиков, требованиями: напиши к субботе, сборы падают.

Что написать? Смыть осточертевший зеленый цвет с Арденского леса. Какой там, к черту, Робин Гуд со своими веселыми лучниками. Ничего хорошего там нет: осень, холод; только при дворе еще хуже.

Он оставляет нам не торжественный ответ на речи, напутствие мага, уходящего на пенсию, а боль и страдание, и еще отчаяние. Куда там совладать с Калибаном и удержать мецената Ариэля.

— FAREWELL, леди и джентльмены, FAREWELL.

Публикация подготовлена Валентиной Козинцевой

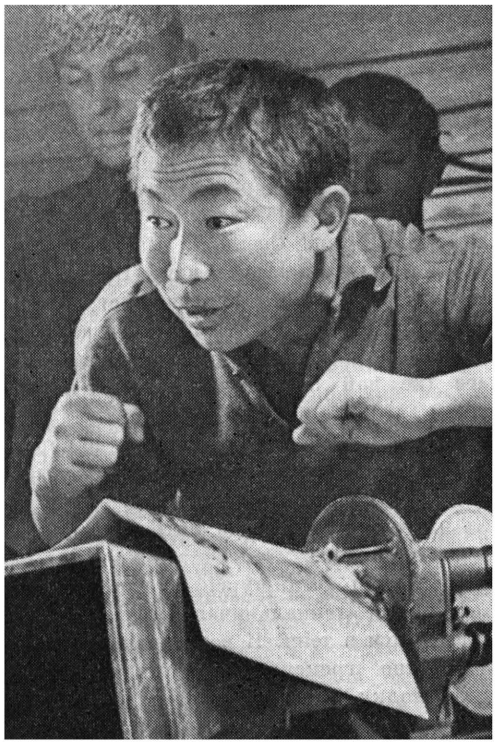
* «Быть или не быть». Слова из монолога Гамлета.

* «Дальнейшее — молчание». Заключительные слова из последнего монолога Гамлета.

Толомуш Океев

Научись у жизни...

Беседу ведет и комментирует В. Фомин



Толомуш Океев на съемочной площадке

Над Иссык-Кулем — высокое, чистое небо. Лишь одно-единственное облако застыло над горным озером, словно засмотрелось на его прозрачную, кристально чистую воду. Говорят, летом здесь очень шумно, толпы заполняют бесчисленные турбазы, кемпинги, санатории, дома отдыха. А сейчас тихо. Конец сентября. Солнце светит уже не так жарко, похолодала вода, пустынны берега — отдыхающие давно разъехались по домам. Мертвый сезон.

Толомуш Океев присел у самой кромки воды, задумчиво смотрит, как переливается всеми оттенками голубизны зеркальная гладь.

Он приходит сюда каждый день после того, как кончаются трудные, изнурительные съемки, купается в уже почти ледяной воде, а потом подолгу сидит на берегу.

Здесь его родина. Он родился и вырос в этих местах. Как и все его сверстники, он ходил в школу, а когда наступало лето, надолго уезжал в горы к своему деду Бакаю. Здесь, на горных джайлоо, он пас отары овец, учился скакать на лошади без седла, вместе со старшими ходил на охоту в богатые зверем и дичью леса, забирался на самые высокие вершины горных хребтов, стеснивших со всех сторон голубой Иссык-Куль. И вот много лет спустя он снова вернулся в родные, так хорошо ему с детства знакомые места — неподалеку от них Толомуш Океев снимал свой новый фильм «Красное яблоко».

...Раньше я знал Океева только по его фильмам. Внешне неброские, они отличаются в то же время истинной и неподдельной оригинальностью. Жестокость материала и предельный драматизм изображаемых событий в них всегда в ы с в е т л я е т с я тонкой лирикой, внезапными поэтическими взлетами. И там, где драматические краски сгущены до предела, где происходящее на экране кажется уже почти невыносимо страшным, всегда наступает неожиданное п р о с в е т л е н и е — сюжетное действие переключается в лирический, возвышенно-философский регистр.

Подобные «переключения» приходилось видеть и в других фильмах. Лирические от-

ступления, поэтические метафоры, символические туманы, очистительные грозовые ливни, ледоходы издавна служат в кинематографе средством разрядки драматического напряжения. Лирика в таких фильмах порой нужна для того, чтобы закруглить острые углы слишком уж резко обнажившегося конфликта.

Природа поэтичности океевских картин иная: отключение от стихии драматического и переход в поэтические выси здесь никогда не становится средством ухода от прямого истолкования сложности конфликта. «Переключения» не упрощают, а усложняют сюжет, еще более подчеркивая драматизм изображаемых событий.

В чем же заключаются таинственные, неуловимые законы, дающие режиссеру возможность исподволь и незаметно высветлять наши чувства, даже когда рассказ идет об очень суровых драматичных вещах?

Впервые на съемки к Окееву мне довелось попасть, когда он работал еще над предыдущим своим фильмом «Лютый». Момент для первого знакомства оказался тогда не самым подходящим.

Съемки «Лютого» шли в ритме отчаянного штурма. Океев спешил: осень была на исходе, в любой момент в Долине Беркутов, где были выстроены декорации, мог выпасть снег. Тогда весь график работы над фильмом полетел бы к чертям — ищи-свищи осеннюю натуру где-нибудь в Пицунде! А потому снимали днем, снимали вечером, снимали ночью. Почти без передышек. Времени Окееву не хватало даже для того, чтобы отоспаться, нормально поесть. Но время для ответов на мои бесконечные вопросы всегда находил. Разговаривали где и когда придется, иногда подолгу, иногда обмениваясь двумя-тремя фразами на ходу. Чаще всего он отвечал на вопросы шуткой или какой-нибудь остротой.

Но, к счастью, чувство юмора иногда изменяло Окееву, и тогда он отвечал на вопросы серьезно и подробно. Некоторые из записей этих разговоров и предлагаются ниже. Сделаны они в разное время, на протяжении трех последних лет. Последний разговор с режиссером состоялся уже после того, как прошли первые просмотры его нового фильма «Красное яблоко». Готовя записи к публикации, я не столько придерживался хронологии, сколько стремился к тому, чтобы дать более или менее полное представление о взглядах режиссера и особенностях его работы.

●

— Томомуш Океевич, придется задать, может быть, банальный, но неизбежный вопрос: как вы стали режиссером?

— Как и все мальчишки, страшно любил кино. Когда кончил школу, решил — обязательно буду в кино работать. Как раз попалось на глаза объявление: «Ленинградский институт киноинженеров объявляет прием студентов» и т. д. Я не знал еще толком, что такое киноинженер, но поскольку это загадочное слово начиналось с заветного «кино», я поехал туда поступать. Поступил. В 1958 году после окончания ЛИКИ приехал во Фрунзе. Начал работать звукоинженером, потом звукооператором. А в 1964 году снова поехал учиться — поступил в Москве на Высшие режиссерские курсы.

Вместе со мной поступили и учились Глеб Панфилов, Марк Осепьян, Василий Ливанов, Николай Рашеев, Улдис Браун, Константин Ершов, Иман Крэмблег, Генрих Юнгвальд-Хилькевич, Инна Ковалевская, Жику Водэ, Карен Геворкян, Файзулла Ходжаев (не дай бог, если кого-то не назвал!).

Это был целый интернационал, во-первых, а во-вторых, люди очень разные. Разные по характеру, по уровню подготовки — кто пришел из театра, кто — из литературы, а кто прямо с завода.

Интересный был курс! Кто-то, конечно, фанфаронил, «гениальничал», а кто-то скромно держался в тени. И вот парадокс: из тех, кто обычно «гремел» и «блистал» у нас на курсе, толку пока не получилось. А Глеб Панфилов, Костя Ершов, Марк Осепьян, Улдис Браун — они вроде и не выделялись тогда, учились скромно и тихо — сняли отличные фильмы.

«Небо нашего детства». Калык — Н. Дубашев, Айнаш — Б. Рыскулова

Жизнь — самый суровый экзаменатор. Она всех ставит по росту, по таланту. Впрочем, некоторые мои однокурсники еще не сказали своего слова — не всем нам одинаково повезло в кино. Но я уверен, они еще заставят о себе говорить.

Что касается меня, то мое положение на курсе было особое. Я приехал в Москву не с самым большим чемоданом — в смысле культурного багажа. Я неплохо знал технику кино, производство. Прилично разбирался в музыке. А вот познания мои в живописи, литературе были далеки от желаемого. Театр знал совсем плохо, с актерами работать не умел. Поэтому моя задача была самая скромная — не отставать от других.

В чем нам крупно повезло, так это в том, что с нами поработала, хоть и понемногу, сразу вся наша режиссерская гвардия. Во ВГИКе мастерство все время ведет один педагог. А у нас преподавали Ромм, Райзман, Козинцев, Юткевич.

Разве могут позабыться уроки Райзмана по актерскому мастерству! Все, что он накопил в области работы с актером, он нам отдал, все до копейки. Все тайны свои, весь опыт. Не каждый мастер мог уделить нам тогда много времени — были заняты своими фильмами, прочими делами. А Юлий Яковлевич (ассистентом у него был А. В. Мачерет) буквально нянчился с нами, несмотря на занятость, вел занятия на полную выкладку.

Михаил Ильич Ромм страшно любил классику — особенно Пушкина и Толстого. И нас этой любовью заразил. Как-то он попросил нас всех сделать режиссерскую раскадровку

к одному из эпизодов «Войны и мира». А когда мы ее сделали, устроил коллективное обсуждение каждого варианта. И оказалось, что самые слабые, самые неинтересные раскадровки сделали я и Глеб Панфилов. Такой был тогда позор! Обидно и стыдно было перед самим Роммом опозориться...

Но от неудач тоже бывает польза. «Провал» у Михаила Ильича меня подхлестнул. Стал больше заниматься. Уже помимо программы. Над раскадровкой сидел и днями и ночами. Это с той поры в привычку вошло. Над раскадровкой и сейчас много работаю — как будто все еще предстоит сдавать экзамен Ромму. И радуюсь страшно, когда чувствую — вроде что-то получилось...

Юткевич нас однажды тоже весьма своеобразно «пропсповедовал». Как-то он предложил нам: «Представьте, что в сценарном отделе студии, где вы работаете, лежит вся мировая классика. И вам предоставляется шанс выбрать любую вещь и поставить ее. Давайте посмотрим, что выберет каждый из вас и чем он объяснит свой выбор?»

Ох, что тогда было!

Кто за Кафку схватился, кто за Салтыкова-Щедрина. И все сразу раскрылись. Будто в рентгенкабинете.

— А Океев что решил экранизировать?

— «Хаджи-Мурата» Толстого.

— Почему?

— Я бы мог сделать выбор и более прямой, конечно. Взять какую-нибудь вещь, скажем, на киргизском, родном мне материале. Но я должен был выбрать такую вещь, которую бы знали и все мои товарищи, чтобы они меня хорошо и правильно при этом поняли. Поэтому остановился на «Хаджи-Мурате».

Из всей русской классики эта вещь мне показалась самой близкой по философии, по духу. В жизни, конечно, все интересно, любое ее проявление достойно внимания художника. Но меня больше всего волнуют и привлекают, если так можно выразиться, самые крайние состояния жизни, конечные и начальные ее точки — рождение и смерть. Чудо рождения и чудо смерти. Смерть — тоже чудо, только страшное.

«Хаджи-Мурат» — про это. Про рождение и смерть. И все мои фильмы тоже — про это. «Это — лошади», «Небо нашего детства», «Поклонись огню», «Наследие» и, конечно, «Лютый» построены вокруг крайних точек бытия — рождения и смерти. В каждом из них есть, наверное, частица «Хаджи-Мурата» — фильма, который я так и не снял...

●

Наши беседы с режиссером касались разных тем. Но как-то так случилось, что каждый раз разговор неотвратимо «выносило» — прямо или косвенно — к одной и той же проблеме. Проблема эта не нова, но в последние годы она вдруг заявила о себе как-то особенно болезненно и остро: кино и зритель — об этом чаще всего и шла у нас речь.

Казалось бы, Океева вопрос этот не должен был особенно беспокоить — каждый его фильм вызывал шумную реакцию прессы, получал фестивальные призы и почетные премии. Да и прокатные его дела обстоят вполне прилично. И тем не менее, проблема «кино и зритель» Океева беспокоит. Во всяком случае, он часто говорил об этом. И потому в одном из разговоров я решил поставить эту в общем-то достаточно глобальную проблему в конкретном, даже узком плане: Океев и зритель. Как он относится к своему зрителю? Где ищет дорогу к зрительским сердцам? Какие средства воздействия на зрителя представляются ему более эффективными? Как вообще нужно снимать фильмы, чтобы они более остро воздействовали на аудиторию, оставляя в памяти след глубокий и неизгладимый? Наконец, как усилить кпд фильма?

— Каждый должен решать эту проблему по-своему. И решения, которые каждый из нас предлагает, конечно, должны быть с предостерегающим грифом «для индивидуального пользования».

Моя же собственная программа в этой области проста и неизменна. Я убежден, что только столкновение между тем, что любит и ненавидит художник, способно родить произведения, волнующие зрителя. Столкновение этих противоположных начал опреде-

ляет в фильме все — его драматургию, стилистику, позицию автора. Если такого столкновения нет, искреннего, а уж тем более захватывающего произведения не получится никогда.

С этим убеждением я снимал все свои картины — и игровые и документальные. Мне всегда хотелось не просто столкнуть прекрасное с ужасным, высказать свою любовь и ненависть к чему-то, но и довести этот контраст до самого высокого предела. Я чувствовал, что если пойду по этому пути, то зритель не останется равнодушным. Но вот реализовать эту программу удавалось далеко не всегда.

— Почему? Что мешало?

— Тысяча и одна причина.

Иногда, например, сковывала драматургия. До сих пор мне приходилось снимать по сценариям, которые не всегда давали возможность «вздыбить» материал. Например, сцена гибели Уркуи в сценарии фильма «Поклонись огню» была написана слишком информационно. Но ведь то была кульминация, высшая точка фильма. Здесь надо было не шептать, а петь. Петь самым высоким голосом. А поскольку сценарный материал такой возможности не давал, пришлось заострять сцену уже чисто режиссерскими и операторскими средствами. Мы разбили эпизод на две резко контрастирующие части. Первую из них — Уркуя кормит грудью ребенка — было решено снять в возвышенно-поэтическом ключе, как можно более тонко, одухотворенно. Зритель на экране должен был увидеть не просто председателя колхоза, но и женщину, счастливую женщину-мать, прекрасную, как изображение мадонны с младенцем на картинах великих художников прошлого. А уже потом следовал резкий переход к сцене убийства Уркуи. Эмоциональное содержание эпизода резко ломалось от настроения светлого покоя и гармонии к стремительным и трагическим ритмам кровавой развязки.

Собственно, в самом событийном рисунке финала по сравнению со сценарием ничего не изменилось. Иными стали лишь акценты — степень контраста между стихией добра, светлой гармонией и стихией зла. Но если бы мы не пошли на это заострение драмы, гибель героини вряд ли бы потрясла.

Боязнь резких красок, острого столкновения добра и жестокости, зла еще не изжита. Меня, например, поначалу сбивали с толку всякие доброжелатели: «Это слишком жестоко», «Зачем такие крайности?», «Давайте немного смягчим, уберем излишние контрасты, так будет лучше». Может быть, мне не хватало еще профессионального опыта, убежденности, элементарного упорства, и я порой принимал эти советы — убирал некоторые «слишком» острые эпизоды. Смягчал контрасты. А потом проклинал себя — фильмы теряли остроту, напряжение. А в конечном итоге — и самого зрителя, в интересах которого это все вроде бы и делалось. Каждый раз я убеждался «от противного»: в противостоянии добра и жестокости, прекрасного и ужасного нельзя безнаказанно «смягчать» или «приглушать». Острота, проблематика картины безнадежно падает в цене. И, в конечном счете, снижается пафос произведения. Кино как искусство превращается в необременительное для ума и сердца времяпрепровождение.

Вот «Лютый». Какие здесь контрасты! Добро и зло, мудрость и глупость, высокая поэзия и грубая проза. Мухтар Ауэзов не боялся сталкивать крайности, и я шел вслед за ним.

Меня давно привлекает проблема отношений человека и природы, проблема, особенно осложнившаяся уже в наши дни. Мы любим с гордостью говорить о том, что покоряем природу, и это, конечно, верно. Но все же в порыве энтузиазма всегда ли мы отдаем себе отчет в том, что «покорение» природы оборачивается подчас разрушением величайших и незаменимых ценностей?

Я считаю, что с природой надо быть «на вы». Надо разумно и терпеливо искать с ней гармонию.

В «Лютом» я и хотел в какой-то степени разобраться в этой проблеме — на частном примере драматичных отношений волка и человека.

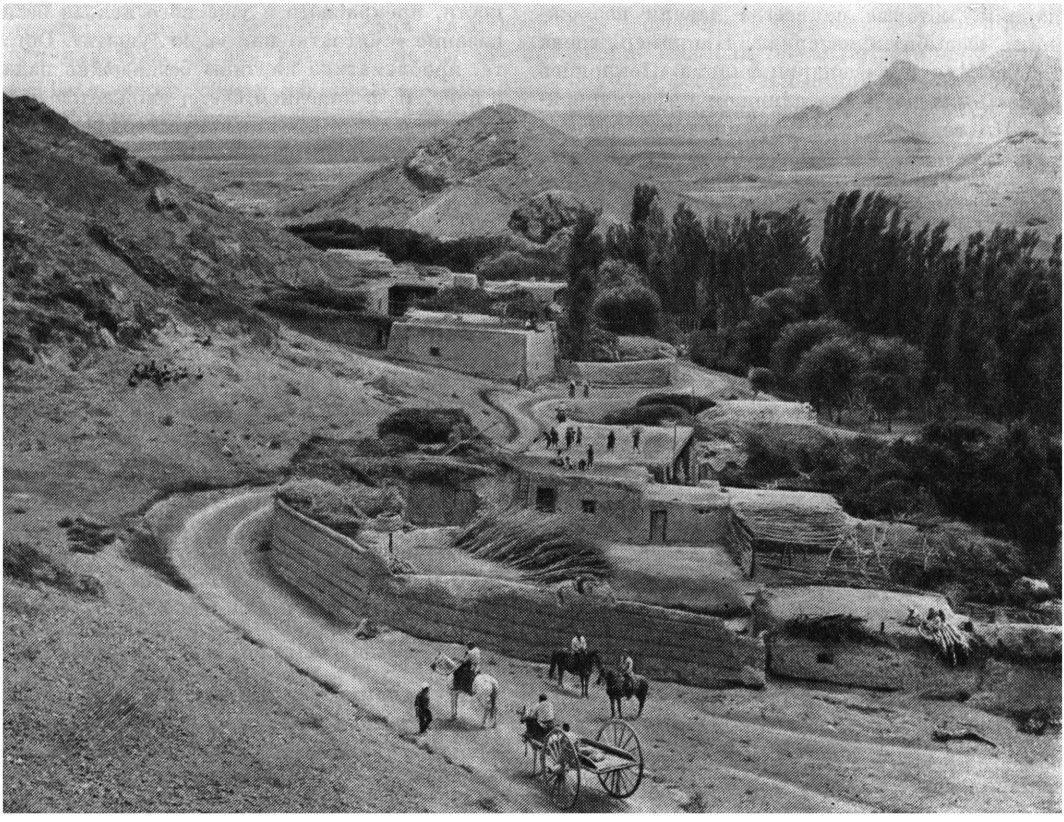
Здесь мне пришлось пойти на довольно рез-

кое нарушение некоторых стереотипов зрительского мышления и восприятия. Ведь и в кино и в литературе создано уже немало произведений, повествующих о том, как человек приручил волка и тот стал его настоящим другом. Я во все эти душещипательные и трогательные истории мало верю. Конечно, это все звучит весьма заманчиво и романтично: ах, волк стал другом человека! Но это все больше из разряда красивых сказок. Волк никогда не станет домашним животным вроде симпатичной кошечки. И, быть может, истина как раз в том и состоит, что не надо даже пытаться этого делать. Волк, вероятно, тем и ценен, что он волк. Это гордый, коварный, сильный и самый свободолюбивый хищник. И лично мне он симпатичен как раз тем, что голодную и опасную жизнь на свободе он никогда не променяет на сытую, безбедную жизнь в хозяйской конуре. Ему, как горному орлу, нужен простор, а не клетка.

Но это лишь одна сторона проблемы.

Другая же состоит в том, что если волк должен оставаться волком, то и человек должен быть прежде всего человеком. Между тем жестокие звериные законы процветают не только в лесу. Они в определенных исторических событиях порой весьма трагично заявляют о себе и в мире людей. И страшный парадокс состоит в том, что люди тогда по-

«Поклонись огню»



казывают примеры такой лютой жестокости, перед которыми бледнеют драмы звериного царства.

В принципе я, конечно, допускаю, что история мальчика и волка могла бы кончиться и как-то иначе, если бы в нее не вмешивался с самого начала Ахангул. Этот нищий пастух хлебнул столько горя, что изверился в людях, в возможности жить по законам добра. И уже скорее от отчаяния он воспитывает своего маленького племянника в духе самой что ни на есть волчьей философии. «В жизни побеждает тот, кто сильнее, злее, беспощаднее других... Если Курмаш не станет сильным и твердым, ему в этом мире быстро отвернут башку. Лучше уж пусть ненавидит меня одного, чем потом весь мир, который ему покажется вскоре волчьим логовом»,— говорит Ахангул и, стараясь подготовить мальчика к жестокостям жизни, намеренно грубо и жестко обращается с ним, стремится ожесточить его душу.

В этой истории, начавшейся так трогательно и идиллично, трагический исход наступает потому, что семена зла, посеянные Ахангулом, не могут не дать своих роковых всходов. Зло, даже если оно совершается как будто во имя благих целей, может породить только зло, причем еще более страшное.

Ахангул, воспитывая в мальчике волка, мешает и самому Курмашу воспитывать Лютого так, как хочется мальчику, и тем самым разрушает их дружбу. Лютый уходит от людей. Он выбирает свободу. Но и Курмаш убегает из дома. А когда после долгой зимы судьба снова сводит его с Лютым, волк поступает как волк и бросается на мальчика, который снова хочет надеть на него ошейник...

После одного из просмотров материала мне говорили: «Ну, это уж слишком. Зачем волк бросается на мальчика да еще ему горло прокусывает? Жалко мальчика. Он ведь ни в чем не виноват. Пусть он лучше на дядю бросится. Он же тут главный виновник. Тогда зритель и поймет, что всякое зло наказывается».

Все это так. Но ведь волк — это же волк! Он несознательный. У него нет высшего образования. И мораль у него своя — волчья. Он просто не может в этих обстоятельствах поступить иначе. Его же только что ранили, во время облавы. Он же видел, как люди убили его волчицу. Как убивали других волков. И вот теперь к нему приближается мальчик, чтобы надеть на него ошейник и посадить на цепь. Что тут должен делать волк?

У Мухтара Ауэзова Лютый убивает мальчика и убегает. Мы на это не пошли. У нас волк только прокусывает Курмашу горло, и тот вроде бы остается жить. Но даже такой, куда более мягкий вариант вызвал у некоторых неприятие — меня обвинили в неоправданной жестокости.

Но ведь если бы Лютый вообще никого не тронул, а стал питаться одной травой, как свцы,— не было бы никакой трагедии. Не о чем было бы снимать фильм!

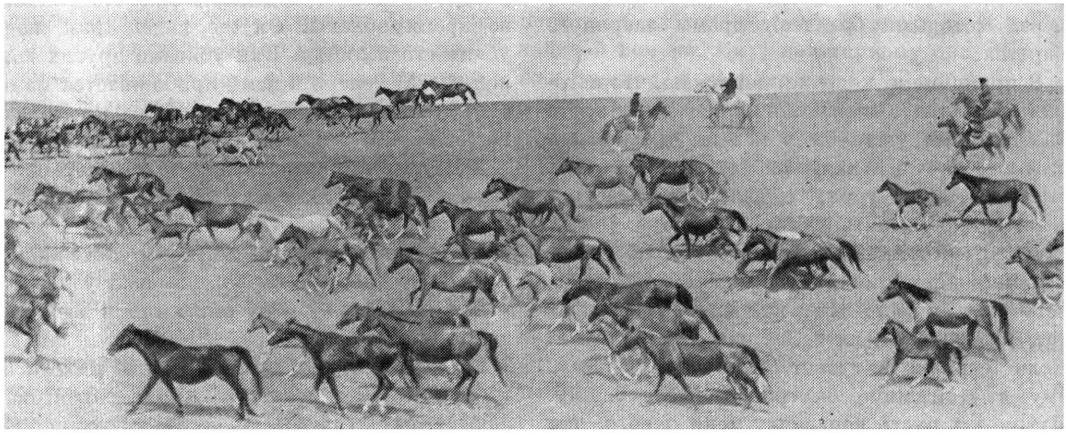
Давайте все-таки разберемся. Да, я против той граничащей с натурализмом жестокости, когда на зрителя обрушивают потоки крови, словно испытывая его на прочность—сколько он, бедняга, выдержит. Нагнетание ужасов, апология жестокости — все эти эффекты, которые мы видим во многих западных фильмах, мне лично претят. Но я принципиальный противник и тех успокоительных таблеток, которые порой мы сердобольно подсовываем зрителю с экрана, стесняясь резких красок и слишком драматичных ситуаций.

Нужно уметь любить. Но нужно уметь и ненавидеть. Вне столкновения этих начал нет конфликта. А значит не может возникнуть эмоционального потрясения у зрителя. А без этого нет искусства.

Кино невозможно превратить в диетическую столовую, где главное блюдо — манная каша. И если уж мы беремся угощать зрителя чем-то сладким, то не надо бояться давать ему и соль и перец. Иначе как поймешь, что такое сладость? Если не узнаешь вкуса горечи?

●

Как-то в разговоре с Океевым я посетовал, что есть хорошие серьезные фильмы, которые вызывают неописуемый восторг у критики, а у зрителей не пользуются успехом, порою даже «горят» в прокате. Появился даже специальный, весьма зловещий термин — «труд-



«Это — лошади»

ный фильм». Что делать с «трудным фильмом»? Как поступать в такой щекотливой и драматичной ситуации, когда художник остается неуслышанным и работает, по сути дела, вхолостую?

— Я считаю,— сказал Океев,— что сближение «серьезного», проблемного фильма с широкой зрительской аудиторией должно идти с двух сторон. Да, мы, конечно, обязаны идти навстречу зрителю, ведь в конце концов для него мы делаем фильмы, а не для себя и не для своих приятелей. Но и зритель тоже должен идти к нам навстречу. В противном случае, гармония отношений между кинематографом и зрителем никогда не будет достигнута. Если мы только и будем, что оглядываться на зрителя и руководствоваться в своей работе только его, не всегда выработанными вкусами, наше искусство очень быстро заплесневеет и остановится. Но если мы будем работать, высокомерно «пренебрегая» зрителем, кино вообще станет невозможным. Это же искусство для многих, для масс.

Поиски контакта со зрителем предполагают и поиски новых средств кинематографической выразительности.

В современной ситуации вряд ли имеет смысл делать ставку на какое-то одно выразительное средство, на какой-то один художественный принцип, каким бы многообещающим он ни казался. Мне кажется, что мы должны стремиться к созданию фильмов, более универсальных по своему воздействию. Что я имею в виду?

В фильме должны быть учтены и хорошо сбалансированы самые разнообразные компоненты воздействия. В идеале он должен захватывать зрителя, атакуя его с разных флангов и самыми разнообразными средствами.

Я говорю не только об ухищрениях формы, значение которых вовсе не собираюсь отрицать. Я говорю о богатстве содержания фильма, которое вбирает в себя сложнейшие процессы жизни во всем их многообразии и противоречивости.

Когда на экран врывается настоящая живая жизнь, зритель не скучает. Может быть, не все ему будет одинаково понятно в многокрасочной картине жизни, воспроизведенной художником, но что-то обязательно заденет его за сердце.

Мы должны доверять реальности. Доверять самим себе, верить своим глазам и показывать на экране жизнь такой, какой мы ее видим на самом деле, а не предлагать некие среднеарифметические версии. А что скрывать: мы порой стыдливо отворачиваемся от

вещей и явлений, которые не укладываются в апробированные до этого концепции. Отсюда все беды. На экран рвутся псевдопроблемы всех мастей или — в лучшем случае — какие-то периферийные, нежизненные конфликты.

Конечно, обязательно нужно знать и изучать тайны мастерства, изучать сложную магию воздействия искусства на человеческие души, постигать законы выразительности кинематографического образа. Надо ли это кому-нибудь специально доказывать? Но знание тайн профессии, мастерское владение языком — это только еще полдела. Одно такое знание нас не спасет. Спасти же и вывести на верную дорогу может только наша собственная художническая смелость, наша честность. Мы должны научиться языку самой жизни, научиться слушать шум великой жизненной симфонии.

Мои предыдущие картины не пользовались таким прокатным успехом, какого мне хотелось бы добиться. Виню в этом не себя одного. Но не собираюсь все валить на прокат или на зрителей. Сложная эта проблема — кино и зритель. Вот в «Лютом» я открыто иду навстречу зрителю. Пытаюсь сделать картину более зрелищной. Специально отвожу больше места всяким зрелищным аттракционам, но в то же время и усложняю ход мысли.

Опять же в картине сознательно смешиваются разные жанры. Есть тут и свой видовой, «этнографический фильм». Очень много пейзажей — хоть в «Клубе кинопутешествий» показывай. В фильме участвует много животных: волки, верблюды, лисицы, беркуты, лошади, овцы, собаки — целый зоопарк. Наблюдения за повадками животных — это целый фильм в фильме. Думается, что он будет интересен зрителю.

А наряду со всем этим — сюжетные линии совсем другого плана. Трагедийные, трогательные, забавные...

Как зритель, я иногда с удовольствием смотрю «чистые» жанры — вестерны, детективы, комедии. Но как режиссеру мне пока еще никогда не хотелось сделать нечто подобное. Привлекает как раз обратная задача — уйти от жанровых канонов, показать полноту и многообразие жизни. Такую задачу в рамках какого-то одного жанра не решить. Недаром в лучших наших фильмах последних лет так трудно выделить какую-то одну устойчивую, ведущую жанровую доминанту — настолько органично и плотно в них срослись разнородные жанровые стихии. Тем и сильны такие работы, что они не фильтруют жизнь сквозь сито жанра, не сепарируют ее, а вбирают в себя жизненные конфликты во всей полноте и парадоксальности их проявлений.

...«Лютый» в какой-то степени оказался в русле именно таких поисков. Конечно, в жанровой «раздерганности» фильма таится немало опасных рифов, и не так просто лебедя, рака и щуку заставить все-таки везти свой воз. Недаром критика частенько отчитывает режиссеров за «смешение жанров», «жанровую непоследовательность» и т. д. Но вот что интересно: в фильмах, где синтез жанровых начал удается режиссеру, о «смешении жанров» уже никто не вспоминает. А если и вспоминает, то только для того, чтобы одобрительно похлопать режиссера по плечу: «Молодец!»

●

Еще одна характернейшая черта океевских картин: они предельно просты по своему языку, в них ясная и четкая («традиционная») композиция. В них практически нет ничего из арсенала тех новейших языковых средств, которыми так широко пользуется современный кинематограф. Похоже, что Океев просто не заботится о том, чтобы показаться «современным», предпочитая пользоваться простыми формами композиции, апробированной временем поэтикой.

Отчего бы это?

Я спросил его:

— Какой фильм вам больше всего нравится у Феллини?

— «Дорога».

— А у Бергмана?

— «Источник».

— У Куросавы?

— Все, что видел. Это идеал.

— Ну, а у американцев?

— «Дилижанс» Форда.

— Это почему?

— Просто, интересно, художественно. Пусть сегодня кто-нибудь попробует сделать аналогичную картину с таким же блеском, юмором, легкостью, с подробностями, намертво врезающимися в память. Черта с два, кто сможет!

Убежден, что формы языка, способы изложения материала могут быть самыми разнообразными. В том числе — и по степени сложности. Два художника могут взяться за одну и ту же тему, одни и те же события и рассказать о них совсем по-разному. Один изложит материал очень просто, другой — предельно сложно. И оба могут оказаться правы. Для каждого художника есть свой оптимальный язык, которым он и пользуется.

«Лютый». Ахангул — С. Чокморов

Я уважаю все способы подачи материала — простые, сложные, суперсложные. Если только избранный художником язык естествен и органичен для него. Если он не предлагает зрителю ребусы, если не адресуется только к элите. Как режиссеру мне более всего близки фильмы Панфилова, Данелия, Иоселиани. Близки прежде всего простотой, ясностью. И в то же время я очень ценю некоторые работы по своему языку, конструкции, методу развития мысли очень сложные.

Пока что я излагал в своих фильмах ясные для меня проблемы, простые истории. И изложить их старался так же ясно и просто. На том языке, который я знаю, который для меня естествен. Мне его хватало. Сложный язык мне был пока просто не нужен. Может быть, поэтому некоторые считают, что я традиционалист.

Не вижу в том ничего позорного. Во-первых, я еще молодой режиссер. И дай мне бог хорошо освоить для начала тот традиционный язык, тот опыт, который накоплен нашей советской киношколой, к которой я принадлежу. Я хочу научиться сначала простые песни петь душевно, волнующе, чтобы они были понятны и интересны людям. Не так-то это уж и мало...

А во-вторых, когда я обращусь к более сложному материалу, то мне, наверное, поневоле придется «колдовать», изобретая нечто невиданное-неслыханное. Но этот переход к сложности — если он, конечно, произойдет — должен будет произойти естественно, сам собой. Так я думаю.

Хочу сказать еще вот о чем: мы всю жизнь учимся, постоянно открывая для себя какие-то новые миры — новые фильмы, романы, спектакли и т. д. И все-таки самую важную науку приобщения к искусству человек постигает в детстве. Во всяком случае, те впечатления, которые я получил в детстве и юности, для меня и потом остались главными,

многое определили в моей нынешней работе.

Я родился и вырос на Иссык-Куле, в аиле. По-русски он назывался «Кольцовка», потому что находился в кольце гор. Аил наш был удален от центров культуры, и в силу этого я, естественно, не имел возможности рано приобщиться к театру, классической музыке, живописи, ко всему тому, к чему многие мои коллеги получили доступ уже в детстве.

Зато у меня был Иссык-Куль. Были горы. Величественная и прекрасная природа, которая тоже учила и воспитывала по-своему. А еще был фольклор — песни, эпос, древние легенды.

Мне повезло: я еще застал самых великих наших манасчи. Не раз слышал замечательных наших комузистов, народных сказителей. Это и была для меня настоящая — высшая!— академия приобщения к искусству.

Многие из манасчи и комузчи были абсолютно безграмотными, расписаться не умели. Но в них, словно в конденсаторах, был сосредоточен гений нашего народа. Они, как никто, знали жизнь, обычаи, историю страны. Это была живая память народа.

Манасчи и комузчи были одновременно и сочинителями и исполнителями. Они владели истинным языком поэзии, умели передавать красоту земли, природы. Рассказывая о легендарных эпических героях, об их удивительных судьбах, характерах, они на ходу перевоплощались то в одного, то в другого персонажа. В сущности, это был целый театр.

И недаром киргизы так боготворили этих людей, готовы были отдать им последнюю еду, последнюю одежду, даже если сами были голодны и раздеты. Этим хотели как бы подчеркнуть, что духовное наслаждение и радость общения с высоким искусством дороже, чем сытый желудок и материальное благополучие.

Я всегда завидовал манасчи. Завидовал тому, как они умели заражать зрителей своим настроением, своими мыслями. Они могли заставить смеяться самого мрачного человека и заставить плакать самых мужественных и крепких сердцем джигитов.

Позже я познакомился с другим искусством, с другой культурой. Это знакомство с современным искусством, с вершинами мировой классики дало мне очень и очень многое. И все-таки изначальную роль в моем воспитании сыграло наше народное искусство. Это было настоящее волшебство! Это было искусство предельно мудрое и предельно страстное, магически завораживающее слушателей.

В своих фильмах я хотел бы хоть немножечко походить на тех мастеров поэтического слова, на народных сказителей, хотя бы научиться у них силе воздействия на зрителя.

Я знаю, есть люди, которые при словах «фольклор», «народное искусство» полупрезрительно морщатся. Они полагают, что это искусство примитивное, архаичное, музейное. А я лично уверен, убежден, что фольклор, традиции народного искусства никогда не умрут. Фольклор всегда современен. Так было, так будет. И тот, кто приобщился к фольклору — не в музеях, не в книжках, не на лекциях, кто впитал его сердцем, всей своей жизнью,— тот счастливый человек и может считать себя миллионером в искусстве. Фольклор — это величайшее богатство, золотой запас искусства. Только надо уметь им пользоваться.

В своих фильмах я всегда стараюсь опереться на традиции киргизского эпоса. Вернее, даже не стараюсь, а это невольно как-то у меня получается. Само собой, чисто инстинктивно. Фольклор ведь сам тобой распоряжается, как хитрая жена: вроде и не замечаешь, что она тобой командует, а в конце концов все равно выходит по ее...

Несколько раз замечал, что вольно или невольно мне хочется вести повествование так, как любили рассказывать манасчи. Всегда стремлюсь начинать фильм остро, интригующе для зрителя. Хочу, чтобы начало было прологом к фильму. Как в эпосе. Чтобы сразу ухватывалось художественное целое. Приоткрывался весь будущий фильм. И сделать это хочу интересно, вкусно. Чтобы не отбить у зрителя аппетит уже с самых первых кадров.

«Небо нашего детства» начиналось так: современнейший вертолет и старухи, шепчущие молитвы. Помню, с первых же кадров

мне хотелось остро и прямо заявить проблему: вот старые, пожилые люди, древняя земля, а рядом — вертолет, пионеры, цивилизация, которая неотвратимо наступает на эту древнюю землю.

«Поклонись огню» я начал еще более определенно: кромешная тьма, люди, блуждающие во мраке, ветер, дождь, холод, безнадежность. И вдруг молния, разом осветившая дорогу. Революция! В этом прологе уже есть все, что потом более подробно будет раскрыто в фильме. Тут вся его смысловая формула, его нерв.

Такое же вступление или предисловие есть и в «Лютом» — в монтаже стоп-кадров под волчий вой идет экспозиция главных героев фильма.

Найти подобное начало я всегда считаю для себя обязательным.

Что еще?

Люблю, чтобы мысль фильма развивалась скачками. Стремлюсь, чтобы в фильме был крепкий хребет, состоящий из нескольких ударных эпизодов. Радость, ужас, потрясение — все, что ты хотел выразить, должно быть сконцентрировано в этих эпизодах. Это эмоциональные пики фильма. И здесь ты должен не шептать, не просто рассказывать, а

«Лютый». Курмаш — Камбар Валиев

петь открытым голосом. По накалу эмоций, по напряжению мысли они должны стоять много выше других сцен, связывая мысль фильма в единую линию.

Финал. Снова нужно собрать весь фильм в один кулак. Все линии, все образы, все мысли. И постараться свести их к одному очень емкому образу. Как к формуле, что ли. Причем к формуле простой, легко читаемой. Но не примитивной. Чтобы она не упрощала, а раскрывала суть вещи.

Все это вроде бы азбучные истины. Но азбучны они только до той поры, пока не садишься за работу. А как сел, то сразу же оказывается, что знание законов композиции тебе еще ничего не дает. Все начинаешь сначала. Каждый раз оказываешься в положении дебютанта...

●

Сложна проблематика океевских картин, непрямолинеен ход мысли режиссера. Но как легко смотреть эти фильмы! Быстро схватываешь авторскую мысль, логику сюжета, без всякого внутреннего сопротивления подчиняешься ей. И «Небо нашего детства», и «Поклонись огню», и «Лютый» — просты и логичны по своей конструкции, здесь все выстроено соразмерно и надежно. Ритм повествования нетороплив — все успеваешь рассмотреть, понять, эмоционально «отреагировать». В то же время ни одна из картин Океева не кажется затянутой, тягуче-замедленной. Короче говоря, это «удобные» для восприятия фильмы.

За счет чего же это достигается?

«Муза кино открылась Окееву сначала той стороной, где господствовала логика цифр. Мне кажется, годы инженерного ученичества и практики принесли немалую пользу будущему режиссеру. Океева отличает дисциплина мышления; легко обнаружить в его работах инженерную конструкцию. Он просчитывает варианты трезво, как аналитик, и лишь позднее строго продуманный каркас наполняет соком и кровью реального бытия. Точность и завершенность линии прочитывается и там, где, казалось бы, правит художническое наитие...» — так однажды было прокомментировано творчество режиссера.

Океев на эту цитату отреагировал весьма агрессивно: «Математикой искусства не сделаешь. Есть режиссеры, которые работают по расчету, словно у них логарифмическая линейка в голове. Они отличные конструкции сочиняют и все верно задумывают, а вот фильмов хороших у них все равно не получается, хотя они даже эмоции рассчитывают, дозируя их, как на аптекарских весах...»

— Ну, а как же все-таки можно определить в процессе работы выразительность того или иного сюжетного хода? Как понять: быстро или медленно развивается действие, насколько эффективным будет воздействие той или иной сцены? Можно ли здесь найти какой-то камертон?

— Тут приходится доверять только собственной интуиции. Хотя, конечно, и интуиция не всегда выручает. Иногда она тебя и обманет. Но когда интуиция опирается на эрудицию, ошибок все-таки бывает меньше. Насколько органично ты сможешь совместить эти два начала — вот этот момент решает уже очень многое. Почти все.

Зная мировую экранную классику, уже не будешь каждый раз заново изобретать велосипед.

— А каким образом учитываются особенности зрительского восприятия при работе над фильмом? И учитываются ли они вообще?

— Художественную форму фильма, манеру подачи материала диктует и определяет прежде всего сам исходный замысел. Твои вкусы, твое воображение, твои пристрастия здесь оказывают самое решающее влияние. Когда замысел картины еще только рождается, нет смысла думать о зрительском восприятии. Тут еще просто не до него. Да и нужно ли на стадии зародыша корректировать замысел, насильственно подминая его под какие-то каноны и стереотипы восприятия?

А вот когда работа идет уже над конкретными эпизодами, кадрами, то тут обязательно начинаются вопросы: «А как все это будет смотреться на экране?» Но для меня эта «настройка» на зрительское восприятие не есть

какая-то специальная операция. Я не хочу заигрывать со зрителем, подлаживаясь под него, во что бы то ни стало стараясь ему понравиться. Поэтому, если я и учитываю возможные зрительские реакции, то происходит это для меня самого как-то незаметно.

— Снимаете ли вы в первую очередь для киргизских зрителей?

— Нет. Делать фильм, ориентируясь на восприятие зрителей только какой-то одной группы или даже национальности, значит заранее замкнуть свое произведение в слишком узкие рамки.

Когда в «Небе нашего детства» я хотел рассказать об отношении цивилизации и природы, то делал это потому, что проблема эта меня самого тогда сильно волновала. И потом оказалось: она волнует и киргизов, и русских, и армян, и людей, живущих далеко за пределами нашей страны. Значит, доверив себе, я не ошибся.

●

Океев работает в двух видах кинематографа — и в игровом и в документальном. Как-то его спросили: «От чего ты получаешь больше удовольствия — от игрового или документального фильма?» Океев по своему обыкновению ответил шуткой: «Оба надоедают. Надо их периодически менять».

Так он и поступает на практике: после документальных фильмов снимает игровые, либо делает наоборот.

В цифровом выражении пристрастие Океева к двум видам кинематографа выразилось почти равной цифрой: три документальных фильма и четыре игровых. По сути же дела, он и в каждом своем игровом фильме остается документалистом, добиваясь максимальной достоверности и документальной точности в изображении быта, обычаев, характеров, атмосферы времени. Целые сцены, эпизоды его игровых картин при желании можно было бы совершенно свободно и без каких-либо особых переделок пересадить в ткань документального фильма, и самый въедливый глаз не обнаружил бы соединительного шва.

Другими словами, Толомуш Океев во всех своих фильмах настойчиво пытается примирить документализм с условностью игрового фильма. Впрочем, слова «настойчиво пытается» здесь, вероятно, даже не слишком точны. Синтез игрового и документального начал в фильме (в документальную картину «Боом» он ввел, например, игровые сцены и документальные кадры) для него не конечная цель, скорее — исходная позиция. А суть этой позиции в том, что режиссер принимает только страстное, предельно заразительное искусство. «Главное — потрясти зрителя эмоционально, взволновать его, заразить его своими переживаниями. Игровое? Документальное? Или то и другое вместе взятое? Проблема не в этом».

Когда вышел на экраны документальный фильм «Боом», о нем заспорили. Океева упрекали в противоестественном смешении кадров хроники с приемами игрового кино. Вот что он ответил на это: «Меня упрекали за неудачные кадры камнепада в «Бооме». Отчасти критики правы. Но, с другой стороны, я никому не давал подписки, что буду пользоваться только архивами. Любой человек, знакомый с кино, поймет, что эпизод камнепада — чисто символический, связующий работы в каменоломне с архивными кадрами железной дороги. Оставить могилы без эмоционального — пусть и неудачно сделанного — кадра камнепада?.. Меня бы просто тогда не поняли. Тем более массовый зритель. Массового зрителя мы воспитываем не на том, чтобы он разобрался, где архив, где негатив, где позитив... Мы воспитываем его дух.

Другое дело, что сняли мы эти кадры недостаточно убедительно. Может быть, надо было работать хитрее, ставить камеру статично, несколько раз контратипировать изображение. И все же, я думаю, не это самое главное. Документальное, игровое — что хотите! Художественная достоверность — вот что важно, а также умение выражать свои мысли эмоционально. Не хочу бесстрастных кадров...»

С момента выхода «Боома» на экран прошло несколько лет. И я спросил у Океева, не изменилось ли у него за это время отношение к эстетике документальности. И как оно проявилось в «Лютом»?

— Не изменилось. И не изменится. Наоборот: в «Лютом», как ни в каком другом фильме, я хотел быть предельно точным, достоверным.

— Почему?

— Сфальшивишь в маленьком — не поверят в большом. В фильме много животных, зверей всевозможных. А что может быть естественнее их поведения в кадре? Рядом с ними снимаются актеры. Любая актерская неточность, самая маленькая, которую в другом фильме и не заметишь, здесь просто режет глаз. А волка по Станиславскому играть не заставишь. У него своя «сверхзадача», приходится под него подстраиваться, хотя он ВГИК и не кончал.

Ну, а если говорить всерьез, то нельзя даже из самых больших открытий делать идола. А из документализма его делают. Ну, освоили мы документальную манеру съемки в игровом фильме. Одолели «скрытую камеру». Молодцы! Сценарии приспособились писать похитрее — «поток жизни», да и только. Научили актеров поточнее и подостовернее играть. Еще раз молодцы! Ну, а дальше что? Канонизировать достигнутое? У нас в погоне за документальностью часто забывается, что кино все-таки зрелищное искусство, и достоверность оборачивается скукой, вялостью. В самых что ни на есть прозаических по материалу вещах обязательно должна присутствовать поэзия. Мысль художника должна взлетать. «Чистая» проза без капельки поэзии, без поэтического взлета — это все равно, что нитка без иголки. Есть чем зашить, да не зашьешь все равно.

И наоборот. В некоторых так называемых поэтических фильмах мне порой не хватает чувства реальности, чувства земли. И простоты тоже.

«Голый остров» Кането Синдо, «Источник» Бергмана, «Дорога» Феллини... Они внешне так просты, что дальше некуда. А какая в них глубина мысли, как они эмоциональны! И попробуй раздели, где тут поэзия, а где проза.

Или возьмите лучшие фильмы Хуциева. Все здесь предельно конкретно. Режиссер дотошен в выборе фактуры, документален в стилистике. Но все это обернулось бы скукой, если бы не было поэтической логики мысли, если бы не было лирики, которая одухотворяет быт. И наоборот. Лирические отступления без опоры на реальность стали бы пустым местом.

И в картинах Бондарчука, Тарковского, Иоселиани, Лотяну нет стилевого догматизма. Они не хотят быть ни чистой поэзией, ни чистой прозой. И этим сильны.

Я хочу идти той же самой дорогой. Только стараюсь при этом помнить, что фамилия моя — Океев и что поэтому походка у меня должна быть своя...

●

Океев жаден до работы.

Он снимает быстро, много.

Откуда бы такая «плодовитость»? Да и зачем? Хотелось, чтобы на этот вопрос ответил сам режиссер.

Сначала Океев, как обычно, отшучивался. Тогда я зашел с другой стороны и высказал свое предположение: работа у него спорится потому, что он режиссер-универсал (по спортивной терминологии — многоборец), которому в равной степени легко дается все — и работа с актерами, оператором, и музыкальное оформление, и организация производства и т. д. и т. п. Так ли это? Может, все-таки есть и какие-то особо трудные участки? И вообще: чувствует ли он сам как режиссер свои особо сильные и, соответственно, слабые стороны?

— Просто не задумывался об этом. Некогда. В принципе ведь в кино ничего просто не дается — за все приходится драться чуть ли не до крови. Даже из-за каких-то мелочей... Художник прежде всего должен стараться сохранить первозданность сердца, эмоциональность. С годами они притупляются. Это неизбежно, к сожалению. Взрослеем, потом потихоньку стареем, изнашиваемся. Теряем ту эмоциональную свежесть и яркость восприятия жизни, какая у нас была в юности. И единственный выход в этой ситуации (для себя, во всяком случае) я вижу в постепенном наращивании профессионального мастерства. В приобщении к высочайшим образцам миро-

вого искусства. В расширении жизненного опыта.

Моя первая игровая картина «Небо нашего детства» в чисто эмоциональном, поэтическом плане сильнее других, последующих картин. Но в профессиональном отношении «Поклонись огню» сделана лучше, ровнее. Здесь я учился решать задачи, с которыми еще не сталкивался.

Я впервые делал фильм на историческом материале. Если кто-то возьмется сравнивать кинохронику 30-х годов и наш фильм, то думаю, будет трудновато найти в нем неточности в антураже, одежде и прочих подробностях исторического быта. На это было затрачено много сил, и в процессе работы я многому научился.

Но, конечно, не ради накопления профессионального опыта я снимал картину. Мне приходилось слышать, что она, дескать, получилась недостаточно моей, поскольку похожа на другие фильмы о коллективизации. Что тут можно сказать?

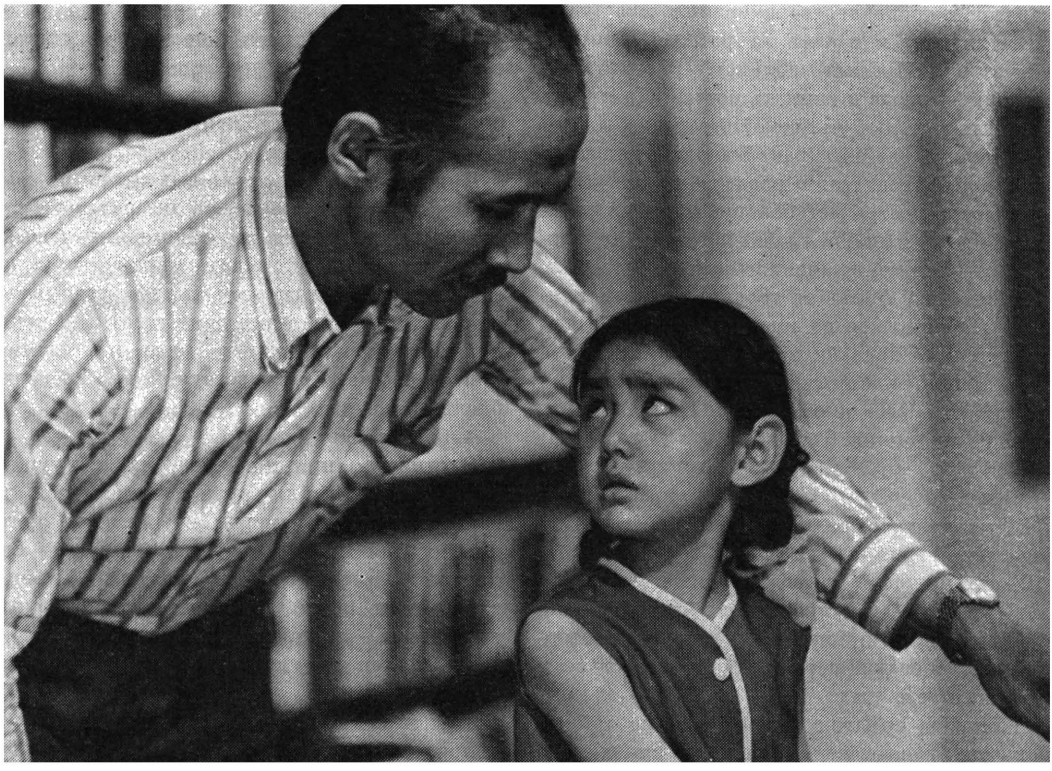
Для нашего искусства тема коллективизации, тема освобождения женщины от гнета прошлого давно уже стали традиционными. Первые произведения на эти темы, мне кажется, были очень хорошими — искренними, эмоциональными. А потом появились штампы, пошли фильмы, похожие друг на друга.

Мы помнили об этом, приступая к работе, и, естественно, хотели подальше уйти от штампованных сюжетных положений, глубже и объемнее показав те грозовые события, которые перевернули всю жизнь нашего народа. Но до конца реализовать это желание не удалось. Коллективизация в разных республиках происходила по-разному, со своими «местными акцентами». И все-таки в тех процессах было больше общего, сходного, нежели отличного. Тут была своя железная ж и з н е н н а я схема. И как мы ни сопротивлялись, все равно попали в плен к материалу. Он нам диктовал свои условия.

И все-таки это м о я картина. Что-то, я считаю, удалось сказать новое, по-своему. Мне хотелось показать сложность и неоднозначность изображаемых событий, а больше всего хотелось сказать о той цене, которой оплачены были революционные перемены.

Итогами работы над «Лютым» я могу быть доволен. Хотя не все удалось сделать так, как хотелось. Не совсем получился образ волка, его философское содержание. В фильме по принципу параллелизма развивается несколько тем. Одна из них для нас была особенно важной, в ней пересекались все параллели — это тема свободы. Она шла через линию маленького Курмаша, который, не выдерживая жестокости и деспотизма Ахангула, убегал из дома на свободу и жил в горах. Она прямо выражалась в линии охотника Хассена, который бежал на свободу с царской каторги. И замыкалась тема свободы в образе Лютого, который предпочел смерть жизни на цепи и в хозяйском ошейнике. Для волка вообще не может существовать иной жизни, чем жизнь на воле, где у него есть подруга, стая, где он может охотиться, голодать, выть и веселиться под луной. Вот почему, кстати, фильм должен был кончиться так кроваво и трагично. Подавляется естественное, закономерное стремление к свободе и вместо нее людям и зверю предлагается ошейник. В кандалах оказывается Хассен. В ошейнике Ахангул пытается удержать своего племянника. И Лютого тоже... И все это в м е с т е в з я т о е не может не привести к самой трагической развязке. Пойман царскими солдатами Хассен. Убит Лютый. Истекает кровью маленький Курмаш. И постаревший, больной, изувеченный в драке Ахангул остается ни с чем. Он начал с того, что уничтожил весь волчий выводок, оставив одного волчонка-сироту. А в конце концов он сам оказывается в таком же положении. Система ошейника, система подавления свободы привела к ужасающим последствиям.

Мне кажется, что эта мысль прозвучала бы более определенно и страстно, если бы нам удалось как следует показать жизнь Лютого в волчьей стае. Игры волков, их любовь, охоту, их волчьи радости и несчастья. Все эти сцены нужны были не сами по себе, а чтобы показать в к у с с в о б о д ы, объяснить, почему иная жизнь для волка невозможна.



«Красное яблоко». Темир — С. Чокморов, Анара — Анара Макекадырова

Но снять все это толком не удалось. По организационным причинам. Мы были рабами волчьих инстинктов, делали все любительскими и рискованными методами. И как ни старались, как ни хитрили, многие эпизоды с волками снять не удалось.

Зато другие вещи получились лучше, чем я ожидал. Мне говорили, что очень волнующе звучит в фильме мотив сиротства, мотив горя и одиночества маленького мальчика. Кто-то даже спрашивал, не сирота ли я сам. Нет, не сирота. Но когда был маленьким, часто пас овец, и приходилось подолгу одному оставаться в горах. И часто возникало чувство одиночества, чувство сиротства.

Кстати, одним из толчков к фильму «Поклонись огню» послужило то, что я узнал из архивных материалов: двадцатичетырехлетнюю Уркую убили прямо на глазах у ее маленьких детей. Я представил их горе, весь тот ужас, который обрушился на их маленькие души, и уже ничто не могло меня остановить. Я понял, что н а д о сделать этот фильм.

Когда началась война, мне было семь лет. Сколько сирот осталось в нашем аиле! Из детей в нашей семье я был самый старший. Было очень голодно. Я еще как-то терпел, но мои младшие братья и сестренки были совсем маленькими, не понимали ничего, просили все время есть и плакали. Нет, наверное, звука страшнее и пронзительнее, чем когда плачет маленький ребенок. И с той поры осталась какая-то заноза в сердце. Каждый раз, когда соприкасаешься с детским горем, от

жалости и тоски переворачивается вся душа.

Вот почему я взялся за рассказ Чингиза Айтматова «Красное яблоко». Рассказ маленький — вроде и снимать нечего. Да к тому же опять про любовь, семейные разлады. Это тоже тысячу раз на экране было. Но что меня зажгло у Айтматова: в разладе муж и жена, а мучается и страдает больше всего их ребенок. Горе ребенка, в глазах которого рушится мир — это меня зацепило за самое сердце...

Работа над фильмом только-только закончена. Он весь еще во мне, и говорить о нем «со стороны» пока не могу. Мои собственные впечатления, мой опыт, накопленный во время этой работы, еще не отстоялся. Нужно время, нужна дистанция.

●

В кинематографе Толомуш Океев сразу начал уверенно и успешно.

Успех пришел уже с дебютом: его дипломная работа — документальная одночастевка «Это — лошади» принесла ему первые восторженные рецензии, первые премии и заставила запомнить его имя.

И дальше события развивались по той же формуле изначального успеха, но только с бóльшим размахом: известность молодого режиссера постепенно перешагнула границы Советского Союза, его фильмы с успехом шли на фестивальных экранах Лозанны, Пезаро, Франкфурта-на-Майне, Локарно, их видели в Париже, Риме, Варшаве и прочих признанных кинематографических столицах.

В этом стремительном, ускоренном восхождении, в такой внешне благополучной судьбе чудилась какая-то загадка. Мне, во всяком случае.

Океев — художник со своим почерком. Это было ясно, как божий день, и в то же время почти ничего не объясняло в его судьбе.

Он шел тем же трудным, рискованным путем самостоятельного поиска, что и многие другие его сверстники. Он всегда держался в искусстве независимо, делал *с в о и* фильмы. Но там, где другие спотыкались, получая ушибы, Океев обычно неизменно выходил победителем.

Почему?

Ответ на этот вопрос я получил на съемочной площадке «Лютого».

...Океев щелкнул затвором винтовки, и на площадке воцарилась напряженная тишина.

— Включить свет!

Яркие лучи прожектора выхватили из тьмы глубокое горное ущелье, на дне которого виднелся загон для скота, обнесенный невысоким дувалом. Там, внизу, мирно дымил костер и в отблесках огня смутно угадывался силуэт мальчика лет восьми-десяти. Маленький пастушонок жарил мясо на длинной кривой палке, предчувствуя беду. Тревожно блеяли овцы.

— Все готовы?

Охотники, притаившиеся за выступами скал, молча взяли ружья наперевес. На горных склонах замерли и притихли зрители. Сегодня их не подпустили близко к съемочной площадке — предстояли съемки сложного и, пожалуй, самого опасного эпизода фильма — «Нападение волков».

— Волков на площадку! — гремит команда Океева. Голос его звучит уверенно и твердо, хотя сам он сейчас отлично понимает: идет на колоссальный риск. Шуточное ли дело — через несколько секунд волки окажутся наедине с овцами и маленький пастушонок, защищая овец, вступит с матерыми хищниками в опасный и неравный поединок. Волки против безоружного мальчика!

Приняты всевозможные меры предосторожности — есть заградительная сетка в загоне, рядом с маленьким исполнителем роли Курмаша укрылись люди не робкого десятка, а за выступами скал притаились самые меткие охотники из местных аилов — в случае чего они-то уж не должны промахнуться. И все-таки страшно! Волки есть волки.

— Начали! — командует Океев, и через какие-то доли секунды волки уже на площадке. Испуганные овцы шарахаются в сторону, но поздно! Волки успевают схватить не слишком поворотливого ягненка. Еще секунда, и он, обагренный кровью, уже бьется на земле в предсмертных конвульсиях. И тут же хищники воровато утаскивают свою добычу куда-

то в темноту, забиваясь под глубокий выступ скалы. Им, увлеченным своим делом, сейчас невдомек, что оператору неудобно снимать их кровавый банкет под скалой, куда почти не проникают лучи прожекторов.

— Стоп!— звучит команда режиссера.— Давайте все сначала...

Второй дубль идет еще неудачнее. Волки не слушаются, опять ломают задуманную мизансцену.

Третий дубль. И опять неудача!

На этот раз подводит исполнитель роли Курмаша. В пылу схватки он обжигает руку о головешку.

Снова остановка, и снова приходится все начинать сначала. А волки, обезумевшие от запаха крови, окончательно вышли из подчинения. Сдержать их уже невозможно. Опасность возрастает с каждой минутой. И группа начинает нервничать. Все суетятся, торопятся, и оттого работа идет еще хуже. Бригадир осветителей предупреждает, что пора выключать прожекторы — перегорят. У пиротехника неполадки с костром — кончились припасенные к съемкам головешки. Оператор недоволен своими ассистентами — сбили фокус. Рабочие, которые «работают» с волками, кричат режиссеру: «Пора кончать!»

Похоже, что дело окончательно расклеивается, и съемку, действительно, надо переносить на следующую ночь: сегодня все равно уже ничего не получится.

И тут, перекрывая шум, ругань, слышится сверху спокойный, чуть насмешливый голос Океева:

— Братцы, что вы нервничаете? Волки нам двух овец уже на ужин подарили. Отличный бешбармак сварим! Спокойнее! Сейчас мы им еще одного барана скормим. Выберите им там повкуснее. А то они, черти, торопятся, хватают, что попало...

Неожиданная шутка («фирменное оружие» Океева против любых невзгод) срабатывает самым эффектным способом. Напряжение на площадке начинает спадать, все потихоньку приходят в себя, успокаиваются.

И снова волки на площадке. Мечутся овцы. С отчаянным криком бросается вперед маленький Курмаш. В волков летят головешки, рассыпая по воздуху снопы огненных искр. Работа пошла!

А Океев уже отложил винтовку. Он весь в движении. Точные, уверенные его команды следуют одна за другой вперемешку с шутками, советами, комментариями. И вот уже идет план за планом. Океев подбадривает, подзадоривает своих помощников («Молодцы, пионеры!»»), припугивает волков («Пошлю учиться во ВГИК! Будете, черти, Станиславского учить и котлеты кушать из хлеба!»). Своими репликами, советами, динамикой собственного поведения он задает ритм съемке. Он, как опытный дирижер на трудном концерте, разом слышит и чувствует все инструменты своего оркестра, уверенно ведет его за собой. Вот последняя его команда, и дело сделано. За одну ночь снят самый трудный, самый опасный эпизод фильма...

С той поры мне не раз приходилось видеть, как Океев попадал в достаточно сложные, трудные положения и каждый раз добивался своего. Но все-таки то, первое впечатление, когда я наблюдал его в работе над эпизодом нападения волков, оказалось главным, решающим. Как-то вдруг разом многое прояснилось, и перестала для меня существовать загадка его вроде бы столь гладкой кинематографической судьбы.

Конечно, то была, так сказать, частная победа. Но в ней как-то уж очень наглядно раскрылась и некая общая формула всех других его побед, успехов, достижений.

Нет, не легкая у него судьба!

Чтобы хорошо работать в кино, наверное, мало одного таланта. Надо иметь еще и особый характер. Определим его так — киногеничный характер.

Такой характер у Толомуша Океева есть.

Он никогда не ропщет, не жалуется. Он дерется за хорошую пленку. Дерется за то, чтобы в группу попали необходимые ему люди. За свои убеждения. За свои фильмы.

У него характер бойца.

Поэтому-то привередливая «госпожа удача» и оказывается всегда на его стороне...

Ю. Ханютин

Документ и образ

Заметки о документальном кино

На исходе 60 — в начале 70-х годов в бурном развитии документального фильма, характерном для предыдущего десятилетия, наступила пауза. Это констатировали и критики и сами создатели картин. В статьях о документальном кино замелькали слова «кризис», «замешательство», «остановка». Сейчас, по прошествии трех-четырех лет, уже очевидно, что тревога была преждевременна. Но, действительно, период «бури и натиска» — когда возродился монтажный фильм, втянув в свою орбиту приемы кино игрового, эйзенштейновский «монтаж аттракционов», когда на новом этапе, на уровне новой техники документальное кино взяло на вооружение принципы «киноправды» и «прямого кино» — сейчас завершился.

Особую роль здесь сыграло телевидение. В свое время оно восприняло опыт новаторов документального кино, в первую очередь Дзиги Вертова. Затем вернуло свой долг, подарив документальному кино новую облегченную технику, телевизионные методы интервью. Все это сделало возможным новый рывок в документальном кино. И опять телевидение тиражировало находки современной документалистики, превратив эксперимент в общее место, в повседневную практику. Сейчас каждый вечер телезритель может видеть синхронные интервью с ветеранами труда и вступающими в жизнь молодоженами, с пионерами и пенсионерами. И подсматривающую скрытую камеру, которая наблюдает за детьми в классе и за молодежью на бульваре. И повторяющийся в десятках наспех составленных монтажей контрапункт звука и изображения, когда, скажем, эпизоды боев идут под лирический вальс, а сталевар у мартена работает под классическую музыку. То есть все те приемы, которые в свое время были драгоценной находкой, а сегодня подверглись инфляции. Телеэкран стал мощным катализатором их старения.

В этих обстоятельствах начала документалистика поиски новых путей. И именно так — как период поисков, которые уже дали несомненные результаты, — следует определить последние несколько лет в истории документального кино. Прогрессивные мастера мирового документального кино начали искать выход в двух направлениях. Первый — это стремление показать жизнь как она есть, дать документ вне какой бы то ни было эстетической обработки. Второй — фильмы, в которых жизнь трансформируется, пересоздается, факты используются лишь как сырой материал, как кирпичи, из которых строится здание по собственным чертежам. Между этими двумя крайностями — огромное количество переходных ступеней.

Первая тенденция несомненно связана с телевидением. И позитивно — с принципами оперативного репортажа, социологических анкет, прямых интервью. И негативно — телевидение инфлировало методы эстетиче-

* Эта статья ни в коем случае не претендует на то, чтобы дать сколько-нибудь полный обзор кинодокументалистики социалистических стран, характеристику ее наиболее крупных представителей или этапов развития. Речь в ней пойдет лишь о некоторых общих тенденциях, общих проблемах, которые стоят сегодня перед мастерами документального кино в этих странах, и о том, как соотносятся процессы, происходящие в нем, с ситуацией в мировом документальном кино. Применительно к интересующим автора проблемам и избираются фильмы для анализа, фильмы, быть может, не всегда самые представительные для данной кинематографии. Но, повторяю, характеристика, обзор национальных кинематографий не входили в задачу статьи, тем более что автор и не имел возможности ознакомиться с работами последнего времени документалистов ряда социалистических стран — *Ю. Х.*

ской обработки материала, настолько, что появился соблазн отбросить их вообще. И если раньше в лучших произведениях Маркера, Руша, Росифа документальное кино старалось переплавить информацию, полученную телевизионными методами, в свою образную систему, то сегодня наблюдается резкий сдвиг от образности в сторону информации.

Знаменательно, что многие режиссеры видят главную задачу документального фильма не в создании произведения искусства, в традиционном понимании этого слова, а именно в донесении до зрителя суммы фактов, подчиненных определенной политической трактовке.

Характерно, что именно режиссеры игрового кино, причем самые известные — Бертолуччи, Антониони, Григоретти,— обращаясь к документалистике, как бы демонстративно порывают со своим опытом эстетической обработки материала в игровом фильме и создают не документальный фильм, а кинематографическую документацию, как бы намеренно освобождая свою ленту от образности, создаваемой монтажными и драматургическими средствами. Их фильмы отражают весьма влиятельную тенденцию в современном документализме. В самой общей форме установку ее представителей можно было бы сформулировать так: они озабочены не столько тем, как выражают свои идеи, сколько тем, что говорят, какие именно идеи несут своему зрителю.

Эта тенденция связана прежде всего с политическим документальным фильмом. Человеческий документ — в форме интервью или авторского свидетельства, подкрепленного хроникой, демонстративно лишенный признаков художественного вымысла — становится аргументом в политической борьбе. Так, Стенли Формен и Мартин Шмидт «просто» сажают перед камерой Джоан Тернер — жену чилийского поэта Виктора Хара, зверски убитого хунтой, и в течение часа она рассказывает о муже, о его работе поэта и борца за новое Чили, о его аресте и смерти. Тихий голос, улыбка гордости и любви, сдержанность страдания и гнева. Этот фильм, в сущности, «Love story», но, в отличие от демонстративной герметичности американского боевика, начисто отбрасывающего всякую общественную проблематику, история любви Джоан Тернер накрепко завязана с политической историей Чили, с судьбами современного мира. Это мысль фильма, это и его прием. Через каждодневные бытовые семейные ситуации и подробности зрителя вводят в события эпохи Альенде и дней военного путча. И уже известное, много раз читанное и виденное снова переживается остро и сильно, потому что воспринимается через личную жизнь и трагедию разрушенной любви. При этом минимум режиссерского вмешательства. В кадре сама Джоан, ее интервью перемежается семейными фотографиями, песнями Хара и образом Чили.

Где же здесь режиссерское искусство?

Но, может быть, в некоторых ситуациях искусство и состоит в том, чтобы отказаться от того, что традиционно именуется «искусством»? При этом фильм Формена и Шмидта очень эмоционален в отличие от ряда других картин, где тенденция «искусства без искусства»? связана с усилением телевизионной информативности вместе с отказом от различных кинематографических изысков, ставших штампом на том же телевидении.

Какое-то время эта тенденция явно усиливалась в искусстве Шоймана и Хайновски: эмоциональный элемент в их репортажах постепенно уступал место информативному — от «Смеющегося человека» к «Пилотам в пижамах».

Связаны с этой тенденцией и картины венгерского документалиста Пала Шиффера. Его фильм «Дома на окраинах», сделанный совместно с Томашом Андором,— это подробный репортаж о положении и проблемах цыганского населения в Венгрии, многочисленные интервью с представителями различных прослоек цыган, неторопливое изучение их быта, материальных и психологических проблем. Только факты и ничего, кроме фактов. Лишь в начале и в конце ав-

торы позволяют себе выразить эмоциональное отношение к материалу. Последний кадр: босоногие цыганские дети бегут за оператором с криком «нас снимите, нас снимите!». А потом на пустом экране цифры, сухие цифры, показывающие, что пока лишь незначительная часть цыган переселилась в новые дома, и за кадром все еще звучат тонкие птичьи крики маленьких цыганят, как напоминание, как призыв к зрителям — не забыть о них, об их будущем.

Что же означает добровольный и осознанный отказ признанных мастеров документального и игрового кино от приемов выразительности, которыми они прекрасно владеют?

Думается, что причина такой аскезы лежит не только в неприятии стереотипов, но и в недоверии ко всяким приемам обработки документа, лишающим его подлинности.

Идейная задача требует отказаться от всего, что вызвало бы подозрение в подтасовке факта.

Характерно, однако, что направление, связанное с открыто субъективной трактовкой документа, также декларирует политические цели, подчиняет им свою эстетику.

Когда-то Андре Базен, восхищаясь документальными фильмами Ф. Капры из серии «За что мы воюем», высказал опасение, что «таким путем (путем монтажа документов.— *Ю. Х.*) можно убедить зрителя, будто они видят воочию события, на самом деле являющиеся вымышленными и склеенными из чего попало»*. С тех пор документальное кино неоднократно доказывало, что факты отнюдь не упрямая вещь, что их можно, в зависимости от монтажного контекста, повернуть и так и иначе, и вообще вывернуть наизнанку. Это, в сущности, раздокументирование документа путем монтажа, контрапункта слова и изображения, использования кадра как понятия или символа, метафоры в авторской речи.

Это фильм-плакат, фильм-лозунг (интерес к такому метафорическому кино проявляют многие латиноамериканские режиссеры) или игровые картины на документальном материале. Ярким представителем такого кино является польский режиссер Марек Пивовский. Его «Волосы» — подробный разговор об этом фильме будет позже — это озорная игра с документами, коллаж, в котором из элементов действительности создается гротескный образ современного польского мещанства.

Таким образом, современный документальный кинематограф как бы расщепляется под действием двух противоположных тенденций. С одной стороны, он испытывает давление телевизионных способов открытия жизни с их приоритетом информативности перед образностью, прямым обращением к зрителям. А с другой — он движется в сторону резко субъективного публицистического кинематографа, в котором документ — отправная точка, трамплин для призыва, лозунга, в котором действительность подчиняется тенденции и образ не вытекает естественно из материала, а как бы преднамеренно лепится из него.

И если на одном полюсе искусство граничит с протокольной информацией, постепенно теряя свою образность, то на другом оно порой оказывается... авторской фантазией, замаскированной под документ.

●

Как же соотносится ситуация в документальном кино социалистических стран с положением в мировом прогрессивном кино? Если бы речь шла только об эстетических закономерностях, то можно было бы утверждать, что это соотношение части и целого. Те же тенденции, тот же спор сторонников «чистого документа», подробных интервью и метафорического кинематографа, игры с документом, причем, спор, идущий не на уровне школ и направлений, а часто внутри творческого опыта одного и того же режиссера.

Но как только подходишь к содержанию фильма, то убеждаешься, что «закон сообщающихся сосудов» здесь не срабатывает. Если в области политического кинематографа, посвященного антиимпериалистической, антиколониальной борьбе, исходные позиции и

---

* Андре Базен. Что такое кино. М., «Искусство», 1972, стр. 58.

материал одинаковы во всей мировой прогрессивной документалистике — то дальше происходит неизбежное разделение. Социалистическая действительность выдвигает своих героев, свои проблемы и темы.

●

Именно проблемный кинематограф стал ориентиром для наиболее интересных документалистов социалистических стран. Идет ли речь о Польше, Венгрии, Болгарии, Румынии, ГДР, Кубе или Югославии — в центре внимания критики, зрителей, самих документалистов оказываются фильмы, в которых ставятся жгучие, нерешенные вопросы социалистического строительства, фильмы, в которых художник выступает разведчиком новых тем.

Есть ряд причин, которые выдвинули проблемное кино в центр внимания документалистов. Во-первых, причины эстетические. Функции документального кино как летописца времени с успехом взяло на себя телевидение.

Сегодня зрителю не доставляет прежней острой радости узнавания съемка улиц и бульваров, интерьеров научных лабораторий и цехов. Все это зафиксировано на телеэкране и стало каждодневностью. Да и художники, очевидно, постепенно теряют эмоциональное отношение к вещному открытию мира. Поверхность вещей и явлений освоена телекамерой — надо идти вглубь. Положение, в котором очутились сегодня документалисты, в известном смысле напоминает ситуацию живописцев после изобретения фотографии. Фотография взяла на себя функции передачи внешнего облика людей и среды. Тем острей встали перед живописью ее собственные специфические задачи.

С другой стороны, то же телевидение великолепно продемонстрировало, как уже отмечалось выше, мимолетность и быстрое старение формальных изысков, направляя мысль художника опять-таки в сторону содержания фильма. Болгарский режиссер Веселина Геринска пишет в связи с этим: «Я абсолютно убеждена, что в наше время, когда все новости техники и сногсшибательные «модные» приемы устаревают с космической скоростью, успех документального фильма особенно сильно зависит от выбора темы, от глубины проникновения в нее, от искренности художника»*.

Но есть и еще одна, быть может, наиболее существенная причина, причина социального характера.

Подъем польского документального кино, бесспорно, связан с теми переменами в политической и общественной жизни, которые произошли после VII Пленума ЦК ПОРП в декабре 1970 года. Уже через несколько месяцев после пленума на экран вышли фильмы, посвященные самым жгучим проблемам польской действительности. Достаточно вспомнить «На рельсах» Богдана Косиньского, «Завод» Кшиштофа Кесьлевского, «Начальную школу» Томаша Зыгадло, фильмы Кшиштофа Градовского, Дануты Халладин.

Венгерское документальное кино, начиная с фильма Андраша Ковача «Трудные люди», посвященного изобретателям и сложному внедрению их изобретений, явилось в своих лучших проявлениях одним из выражений страстной партийной мысли, которая искала пути развития венгерской экономики. А экономическая реформа, в свою очередь, повлекла за собой появление целого ряда интересных и спорных картин, таких, как «Кусок жизни» Иштвана Дьердя, «Черный поезд» Пала Шиффера, «Постановление» Дьюлы Газдага.

В Болгарии проблемное кино избрало путь исследования нравственного облика современного человека, формирующей его среды. Так, Невена Тошева в фильме «Измерения» изучает условия жизни молодежи на строительстве, показывает остроту проблемы незаполненного свободного времени. Почему случается так, что дети бросают своих престарелых родителей,— это пытается понять в фильме «Здравствуйте, дорогие дети» Христо Ковачев, как входит в рабочий коллектив одинокая

* Веселина Геринска. О некоторых вопросах режиссуры в документальном кино.— «Киноизкуство», 1973, № 7, стр. 18.

женщина с ребенком, показывает Весела Цветкова в фильме «Женщина на стройке».

Но постараемся избежать перечислений, тем более что они всегда будут неполными, и зададимся вопросом: что же такое проблемное кино? Болгарский критик Христо Кирков определяет его как «бунт против отведенной ему (документальному фильму. — *Ю. Х.*) пассивной роли регистратора происшедших событий, шагающего по чужим следам... Проблемное кино — это кино активного вмешательства в нерешенные обществом задачи его развития»*. Но написав это, автор тут же спрашивает: а всякий ли фильм, касающийся нерешенных, важных тем, является проблемным? И приходит к справедливому выводу, что важная тема сама по себе еще не делает фильм проблемным — необходимо личное отношение художника к затронутой теме. Добавим от себя: необходима конкретность, оригинальность постановки вопроса, без которой самая что ни на есть серьезная по теме картина превратится в общее место.

Вот три фильма, сделанные в разных странах и посвященные одной и той же проблеме: положению женщины на производстве и в быту. «Наши знакомые из Лодзи» Крыстыны Грычаловской (Польша), «Ради самих себя» Томаша Цигана (Венгрия), «Свободное время» Невены Тошевой (Болгария). В документалистике социалистических стран часто встречаются такие тематические совпадения — верный признак важности и широкой распространенности данной темы или характера.

Неоспоримое завоевание социализма — равенство женщины во всех областях общественной жизни — часто оборачивается двойным грузом обязательств, ибо никто не освобождает женщину — учителя, партийного работника, врача, ткачиху — от ведения домашнего хозяйства, воспитания детей и т. д. И хотя социалистическое государство много делает, чтобы облегчить женский труд, предоставляя женщинам на производстве ряд льгот, тем не менее женщине приходится сплошь и рядом труднее, чем мужчине. Общая проблема, но как по-разному она решается в трех фильмах.

Картина Невены Тошевой — это серия интервью с работницами, с социологом о том, как распределяется свободное от работы время женщиной — сколько она тратит на транспорт, на покупку продуктов, на стирку и уборку дома, на занятия с детьми и сколько ей остается для себя. Режиссер проводит широкий опрос, перемежая его бытовыми иллюстрациями, с тем чтобы дать научно объективную картину положения женщин. Автор как бы самоустраняется из этой ленты: только факты, подобранные тщательно и беспристрастно и складывающиеся в социологическую сводку.

Крыстына Грычаловская идет иным путем. Социология проявляется в ее картине через человеческие судьбы. «Наши знакомые из Лодзи» — это три новеллы, посвященные трем женщинам — работницам текстильной фабрики. Молоденькая девушка сидит перед зеркалом и, накладывая косметику, делится своими проблемами: если хочешь чего-нибудь добиться, необходимо продолжать учебу, а вечерние занятия отнимают время, необходимое для личной жизни. У героини второй новеллы двое детей — накормить и отправить в детский сад перед работой, почитать им и поиграть после смены. Третья женщина — ей 44 года — страдает от болей в суставах и мечтает о пенсии. Интервью с тремя персонажами фильма перемежаются сценами на фабрике.

К проблеме здесь приходишь через людей. Публицистика соединена с психологией.

И вот третий фильм — «Ради самих себя» Томаша Цигана. Он начинается с разговора о том, какие высокие требования предъявляет рабочему производство в нынешний век научно-технической революции. Темп, ритм, высокая производительность. Девушки, пожилые женщины вынуждены по многу часов находиться у станка, у швейной машины, очень устают, а ведь после работы надо еще зайти в магазин, сделать что-то дома. Мотивы, как видим, знакомые. Но то, что у Тошевой стало материалом для социологического

---

* Христо Кирков. Проблемно ли болгарское документальное кино? — «Киноизкуство», 1973, № 6, стр. 21.

размышления, у Грычаловской — темой психологических новелл, у Томаша Цигана сводится к выводу: женщины должны заниматься производственной гимнастикой, она снимает усталость и повышает производительность труда. И вот долго-долго, в разных цехах, на разных предприятиях пожилые работницы, девушки, ученицы делают гимнастические упражнения (впрочем, камера здесь оказалась объективнее автора: если на первом плане работницы со старанием позируют перед аппаратом, изображая удовольствие от гимнастики, то в последних рядах упражнения делаются кое-как, формально). Ошибка автора очевидна. Если это инструктивно-пропагандистский фильм, то вряд ли надо было в нем касаться обязанностей и свободного времени современной женщины. Если же автор претендовал на что-то большее, то предложенное решение проблемы более чем наивно.

Как видим, прикосновение к проблеме еще не делает фильм проблемным. Решают позиция художника, уровень мышления, оригинальность, самобытность взгляда, верное понимание процессов развития социалистического общества.

При этом эстетические способы создания проблемного фильма чрезвычайно разнообразны. Здесь уже очевиден спор между приверженцами игры документом, введения реконструкций и даже инсценировок под документ, коль скоро они помогают выявить авторскую позицию. Оба эти направления редко существуют в своем крайне чистом выражении, как правило, они смешаны в творчестве одного художника, а часто и в одном фильме. У каждого направления есть свои сильные стороны и свои слабости.

Так, сторонникам «ортодоксального» документализма, основанного на наблюдении, приходится искать способы, чтобы, не отказываясь от своих принципов, не сползать к чистой эмпирике, не терять в глубине исследования и в четкости структуры фильма.

Пути решения этой задачи различны.

●

До пояса обнаженный, с выпирающими ребрами и вздувшимися жилами на руках, человек ворочает камни, долбит скалу и, шатаясь под тяжестью отбитого куска, несет его, прижав к груди, чтобы сбросить в овраг. И снова кайло дробит камень, снова железный рычаг медленно расширяет щель и еще один кусок породы ложится в каменную стенку, а человек, едва передвигая ноги, возвращается к своей работе.

Польский режиссер Ежи Ярошевский в фильме «Я воздвигаю памятник» долго и обстоятельно показывает нам героя, пока зритель не только знакомится с ситуацией, но и вживается в нее. Оказывается, в течение трех лет крестьянин Ян Стах из деревни Знамировице один строит каменный мост над оврагом. Объем его работы постигаешь, когда где-то в середине фильма камера впервые панорамирует этот мост — огромную капитальную каменную стену двадцатипятиметровой высоты с аркой — туннелем для стока воды. И все это сделал один человек, без всяких машин, своими руками. Поистине памятник. Крестьянин оказался отрезан от дороги, сосед не разрешил сделать переезд через его участок, комиссия заявила, что дорогу через овраг построить нельзя, и тогда он решил доказать... Здесь все — и обида, и упрямство, и гордость человека, решившего доказать свою правоту. Три года в стужу и в жару он дробил камень и строил свой памятник. Удивление соседей вокруг него сменялось издевкой, раздражением, отчуждением, а потом, когда он победил и доказал,— восхищением.

Фильм построен просто и точно. За кадром голоса родных, односельчан, рассказывающих о Яне Стахе, а сам он в кадре работает, крушит скалу, тянет камень, кладет мост, прерываясь лишь, чтобы отереть пот и съесть нехитрый обед, принесенный сыном на место стройки. Но картина эта — не только триумф режиссера Ярошевского, но и триумф режиссера по имени «жизнь». Сама жизнь предложила уникальный сюжет, складывающийся в притчу. Человек начал строить мост из обиды, упрямства, оскорбленной гордости — но могло ли хватить этих чувств на три года?

И уже что-то иное — упорство, трудолюбие, может быть, неосознанное желание доказать самому себе, что ты можешь, двигало им. И когда в финале, на банкете по случаю награждения Яна Стаха орденом, односельчане говорят речи и произносят тосты, танцуют и поют — герой торжества сидит с неподвижным, как бы из побежденного им камня изваянным лицом.

Образ здесь не нужно было создавать монтажными средствами: он был заложен в самом материале. Нужно было только этот материал найти, довериться ему, вжиться и перенести на экран.

Близок этой картине по теме, герою фильм Оскара Кристанова «Мастер» (Болгария). Он посвящен 92-летнему Реджебу из Смоляна, который всю свою жизнь строил чешмы — каменные сооружения над родниками с питьевой водой. Дед Реджеб подводит итоги своей жизни. И режиссер снимает его с ощущением уникального момента, который надо остановить. Вот поразительный человек, облик, мысли которого следует оставить потомкам. Камера как загипнотизированная следит за его лицом, зритель слушает его родопский диалект — это точно ожившая и звучащая старая фотография. И характер, который мог бы целиком остаться в пределах этнографической зарисовки, приобретает живой современный смысл. Ибо старик откликается на самый насущный для каждого человека вопрос о смысле бытия. Эгоизм и самопожертвование, своекорыстие и душевная щедрость, жизнь для себя и жизнь для других — обо всем этом думаешь, слушая нехитрую исповедь деда Реджеба.

На том же принципе рассказа-исповеди построен следующий фильм Кристанова «Ятаци» («Связные партизан»). Герои появляются в самой прозаической обстановке. Разомлевший от жары голый до пояса человек — складки жира свисают поверх брюк — кормит поросят, потом сам садится за обеденный стол, и рядом появляется второй — худой, длинный. И комический контраст их внешности, и юмор, с которым они относятся друг к другу и к почестям, им воздаваемым, и органическая неспособность к позе — все это подготавливает главный эпизод — рассказ о прошлом, о борьбе с фашистами, о погибших товарищах. Их волнение, слезы, текущие по щекам,— все это особенно «работает» в нарочито сниженной обстановке, освещает нравственную красоту, благородство этих людей. И не случайно вроде как бы мимоходом, никак не претендуя на символ, появляется кадр, когда они едут от аппарата, спиной к нам — высокий и худой на коне, а приземистый и толстый на ослике — болгарские Дон-Кихот и Санчо Панса.

Итак, о д и н путь борьбы с монотонностью и аморфностью «ортодоксального» документализма, пользующегося лишь длительным наблюдением и синхронным интервью,— выбор героя. Героя уникального, в себе самом несущего заряд драматизма, философского обобщения, сенсационности, наконец, просто интереса к незаурядной личности.

Этот путь не обязательно предполагает выбор характера положительного. Классическая картина этого жанра — «Смеющийся человек» Шоймана и Хайновски — посвящена карателю, фашисту, с удовольствием вспоминающему о своих заплечных «подвигах» в России в годы войны и Бельгийском Конго в послевоенное время: часовое синхронное интервью с ним, с небольшими включениями хроники и фото, потрясает психологической глубиной и масштабом обобщения. Это один из самых зловещих документов эпохи.

Уникальная личность — уже фильм. Понимая это, многие режиссеры ищут, избирают беспроигрышную натуру, людей яркой, захватывающей индивидуальности.

Таким человеком оказался Зигмунт Берлинг — герой фильма Романа Венчека «Встреча с генералом».

50 минут генерал Берлинг рассказывает о своем боевом пути, о ссоре с Андерсом и о встречах со Сталиным, о битве под Ленино; лишь время от времени его рассказ иллюстрируется скудными кадрами хроники: поляки из разных концов России, собирающиеся в лагеря формирования, первый смотр, корот-

кие фронтовые эпизоды. А фильм смотреть необычайно интересно, потому что интересен человек, интересна судьба, оказавшаяся на скрещении магистралей истории.

Необычный характер выбирает и Данута Халладин в фильме «Семья». У нее вообще безусловный талант репортера, умеющего находить самоигральные, самоинтересные случаи и судьбы. Мама Гелякова — хозяйка семейного дома для сирот. Она воспитывает 15 детей от ясельного возраста до выпускников школы, и на всех у нее хватает времени, и для всех она умеет быть другом и матерью. Может быть, картина грешит некоторой сентиментальностью, умильностью, в особенности, в сцене дня рождения мамы, но явление, но характер уникальны сами по себе. И опять интересна параллель: аналогичный случай стал темой советского фильма «Роменская мадонна».

Таким образом, во всех упомянутых фильмах основным слагаемым успеха был сам герой. Но не сводится ли в этом случае искусство документалиста лишь к умению найти интересного героя и запечатлеть его фотографически точно? Именно так полагает польский режиссер Марек Пивовский, резко выступающий против «объективного релизма» и «ортодоксального документализма». «Кто-то хочет сделать фильм о курпах или кашубах (жители определенных районов Польши),— говорит он,— едет на два месяца, знает кое-что об этих курпах и, если он ортодоксальный документалист, выбирает шесть старых курпов и рассчитывает, что то, что они ему скажут о своем районе, будет правдой. Неправда. Курпы врут так же, как режиссеры и сценаристы... Документ может быть свидетельством правды или свидетельством лжи».

К проблеме правды и лжи документа мы еще вернемся. Но характерна оценка режиссером творческих возможностей самого метода киноинтервью.

«А разве трудно найти старого курпа, который заикается, имеет странный тик; поставьте его перед камерой, он будет мямлить три часа, потом из этого вырежьте 13 минут, и документ готов. Все мировоззрение режиссера в устах курпа... и насколько меньше нужно при этом думать. Может быть, они, ортодоксы, не умеют иначе? Кроме того, этот метод все равно умрет, потому что его переняло телевидение».

Надо признать, что при всей запальчивости в высказывании Пивовского есть зерно истины.

Достаточно много появляется картин, авторы которых как бы передоверяют своим интересным или неинтересным героям м ы с л ь ф и л ь м а, а, показывая некую ситуацию, конфликт, ограничиваются ролью пассивного регистратора. Отсюда, наверное, и появился в польской критике саркастический термин «болтающие головы»— для обозначения засилья прямых интервью.

Имя режиссера Томаша Зыгадло стало известно после того, как на XI Всепольском фестивале в Кракове его картина «Начальная школа» была удостоена одной из главных премий. «Начальная школа» — фильм о детях, но он свободен от сюсюканья по поводу бантиков, косичек, веснушек, выпавших зубов, смешных гримас — всех тех дежурных блюд, которыми обычно в изобилии потчуют зрителя авторы детских картин. Вернее сказать, вся эта традиционная милота существует как первый слой, как фактура материала, но сквозь нее автор шел к серьезным мыслям. Дети в его фильме задавались вопросами — что такое честность и что такое подлость, откуда рождается несправедливость и есть ли две правды — для себя и для других, или правда одна.

В картине Зыгадло дети проходили начальную школу человечности и гражданственности. Но эти уроки были небесполезны и для взрослого зрителя, возвращая его к изначальным и непреложным ценностям социалистической морали — честности, добру, отзывчивости. Фильм был принят с энтузиазмом, он явился ярким свидетельством обновления польской документалистики. Через год Зыгадло поставил фильм «Пленер», в котором повторил прием — только теперь дискуссию о жизни ведут студенты Академии изящных искусств, выехавшие на пленер. Но то, что в «Начальной

школе» было серьезным раздумьем, здесь выглядит позой; там художник шел в глубь нравственной проблемы, здесь аккуратно регистрирует необязательные разговоры. Режиссер не сделал поправки на возраст новых героев и на время, прошедшее с момента создания первого его фильма. Герои «Пленера» оказались не намного умнее детей из «Начальной школы». А главное, если раньше общество удовлетворялось тем, что герой, к тому же ребенок, понимает, осознает, открывает, то далее оно уже требовало от молодых людей участия, решений, поступков. Картина оказалась в русле все того же регистрирующего документализма — и только.

Подобные фильмы существуют повсюду. Можно было бы вспомнить венгерские картины «Свадьба в Балдаге» и «Времена, ярмарки, люди», где в цвете с максимальной тщательностью зафиксированы во всех этнографических подробностях свадебные обряды, история венгерских ярмарок; авторы подробно объясняют, как продают бракованного коня или плохую корову, как работают увеселительные аттракционы. В фильмах немало точных деталей, живописных подробностей, но обе картины представляют собой цепь зарисовок.

Вот, казалось бы, иной вариант — картина «Голоса» (Польша). Это наблюдение за психически больными людьми и демонстрация сделанных ими скульптур и картин — странных, пронзительных и в некоторых случаях удивительно талантливых. Плачущие, стонущие, причитающие, произносящие какие-то полубезумные монологи люди, крупные планы глаз, рук, лиц, резкая контрастность передержанного негатива, а рядом их произведения, дающие искаженный и одновременно узнаваемый облик мира,— все это производит сильное впечатление. Но здесь особенно резко ощущаешь недостаточность эмпирического наблюдения, не одушевленного сверхзадачей. Режиссер Вацлав Флорковский не пытается установить напрашивавшейся связи между художником и его произведением, или между болезнью и творчеством. Понять, как сдвиг сознания сказывается в характере произведения и, наоборот, как природа образности выявляет характер патологического сдвига. Без этой или некоей другой темы фильм превращается в кинематографическую кунсткамеру— поглядите, как бывает там, за дверьми психолечебниц.

Да, регистрирующая, бесхитростно эмпирическая документалистика — распространенная болезнь. И синхронные интервью, скрытая камера не то чтобы являются ее возбудителем — нет, микроб в самих авторах!— но помогают авторам скрыть отсутствие мысли за современным приемом.

●

Но сам прием в этом, конечно, не виноват. Смешно было бы зачеркивать репортаж и синхронную камеру на основании их неудачного применения. Тем более что современное кино дало ряд примеров их блистательного использования. Достаточно вспомнить югославский фильм «Поезда особого назначения» — исполненные горечи интервью югославских рабочих, вынужденных искать работу на чужбине, и репортажные съемки выгрузки эшелона в Западной Германии — хриплые команды через громкоговорители, людей, как скот, гонят по перрону, и номера вместо фамилий — образ концлагерей встает за этими как будто бесстрастно снятыми эпизодами. Мысль, боль авторов выражена через точно скомпонованный материал, через крупные планы лиц рабочих и вербовщиков, через ударные, приберегенные к финалу кадры раздачи номеров.

Столь же очевидно выражено отношение болгарского режиссера Веселины Геринской к проблеме ухода из деревни молодежи в фильме «В город». Интервью и репортажные съемки соединяются в картине в ряд законченных портретов, в цепь судеб и драм — и тех, кто уходит, рвет кровные связи с землей, с родными местами, и стариков, которые остаются, чтобы доживать в одиночестве свой век.

Важная черта лучших фильмов социалистических стран сегодня, думается, состоит и в том, что острые, нерешенные проблемы ставят-

ся в них серьезно, с чувством социальной ответственности, в них нет истеричности и дешевой сенсационности.

Вот картина Дануты Халладин «Отцы города». Ее действие развертывается в маленьком городке. Здесь налицо все аксессуары и приметы «разоблачительного» фильма о бюрократах, не вникающих в нужды жителей. И название фильма как будто бы подсказывает ироническое прочтение — эдак в кавычках: «отцы города». Но Данута Халладин не шла банальными ходами, не искала дешевых «разоблачений» — вся сложность проблемы и весь драматизм фильма в том, что «отцы города» — это люди, кровно заинтересованные в его судьбе.

Камера подсмотрела их во время мучительных раздумий; куда направить те средства, которые у них есть, кому отдать то единственное рабочее место, которое освободилось. Проблема тут не в плохих руководителях: наследством от старой Польши остались все эти маленькие городки, местечки, где нет никакой промышленности, а следовательно, нет работы, ничего не производится, а следовательно, у города не может быть средств — государство же пока еще недостаточно богато, чтобы взять их на иждивение. Все рады бы помочь жителям этого городка, но есть объективные экономические причины, мешающие немедленному решению его проблем. Автор привлекает внимание общественности к серьезному социальному явлению, при этом не бросая демагогических обвинений, а показывая героические усилия отцов города, пытающихся сделать все, что в их силах. Заметным явлением в жанре фильма-наблюдения, фильма-интервью является картина венгерского режиссера Дьюлы Газдага «Постановление». Она значительна по теме и перспективна по своим художественным решениям, ибо показывает, как, казалось бы, чисто документальный репортаж можно построить по законам драматургии игрового фильма.

Полтора часа на экране показываются, в сущности, лишь разговоры, совещания и обсуждения, но следишь за развитием действия, буквально затаив дыхание. Снимают с работы одного председателя колхоза, оказавшегося замешанным в деловых связях с нэпманом, арестованным в Будапеште. К тому же председатель, как выясняется по ходу дела, вел себя в колхозе как диктатор, не считаясь с чужим мнением, выгоняя неугодных ему людей, свободно распоряжаясь колхозными средствами для представительских расходов. Кажется, все ясно, и районные власти считают вопрос предрешенным. Но сложность заключается в том, что снимаемый председатель — деловой человек, он ощутимо повысил доходы членов артели, и многие колхозники видят только эту сторону дела, стоят горой за своего председателя, не желая видеть, за счет чего эти доходы были достигнуты.

Фильм представляет собой ряд собраний — в районе, где обсуждается личность председателя и принимается решение о его снятии, — это экспозиция; на правлении колхоза, где голоса уже делятся, и к единому решению правление приходит лишь под нажимом из района; и, наконец, кульминация фильма — колхозное собрание, где сталкиваются мнения, где пылают страсти и где люди выступают с такой степенью откровенности, с такой мерой убежденности и заинтересованности, какая вряд ли может быть достигнута в игровом кино.

Сама жизнь дала в руки Газдагу и его группе этот поучительный сюжет, который развивался по всем законам игрового кино, авторы почти не вмешивались в происходящее — по их просьбе собралось только заключительное заседание в райкоме. Но, конечно, далеко не всегда и даже весьма редко документалист может найти такой готовый сюжет, который разворачивается на его глазах, который в самом себе заключает проблему и сформированные участниками оценки случившегося. Далеко не всегда художник застает человека в критической точке, когда его не волнует, как он выглядит перед камерой, когда сама ситуация заставляет его открываться в главных чертах характера, в главных жизненных позициях.

Обычно режиссеры оказываются перед двумя возможностями: либо, не нарушая целостности самого документа, так организовать отснятый материал, чтобы в монтажном сопоставлении открывалась авторская мысль. Либо «организовывать» самую жизнь, пользуясь провокативными методами, реконструкцией и даже инсценировкой. И та и другая возможность реализуется в современном документальном кино.

●

Точность монтажного драматургического контраста определила успех фильма Анджея Бжозовского «Огонь». Снова картина про Вьетнам. Но в ней нет выстрелов, бомбежек и трупов — всех тех кадров, которые в силу своей повторяемости в десятках картин уже не всегда дают адекватный эмоциональный удар. Режиссер это понимал и пошел другим путем. Его фильм — это жизнь вьетнамской деревни — простая и поэтическая. Домики на сваях, женщины на рисовом поле, постройка дома, дети на быках едут на пастбище, школа... Фильм начинается титром «Есть такая деревня во Вьетнаме», а когда проходит последний кадр мирного деревенского вечера, на экране — долгая панорама: обгорелые бревна, печные трубы, зарастающее тропической растительностью пепелище и лаконичная надпись: «Была такая деревня во Вьетнаме». И больше ничего не нужно — короткий монтажный постскриптум трагическим светом заливает предшествовавшую историю. Автор не инсценирует действительность, не рвет при помощи монтажа реальные жизненные связи, а вскрывает их образно и сильно.

Силу такого рода сопоставлений наглядно продемонстрировал румынский режиссер Титус Мессарош фильмом «В дремучем лесу». Народные художники — тема, достаточно эксплуатировавшаяся документальным кинематографом в последние годы. Мессарош нашел совершенно новое ее разрешение. Четырем художникам дан один и тот же сюжет на слова народной песни про девушку, которая повстречала в лесу охотника и на все его предложения отвечала «сначала возьми меня в жены». И на полотнах, сопоставляемых режиссером, возникают совершенно разные трактовки сюжета. Загораются румянцем стыда щеки девушки на картине пожилой художницы; старый художник — на стороне охотника — мы видим, что юноша почти уговорил девицу, уже схватил ее в объятия. И как печально едет охотник, везя жену в седле, на картине молодого парня. Все известные формулы о неповторимости художнической индивидуальности, о разном видении мира обретают здесь конкретность и убедительность.

И все же реконструкция, инсценизация все решительней входит сегодня в документальное кино. Можно по этому поводу сокрушаться или радоваться, но факт остается фактом. Умелая и точная инсценировка события, разговора, имевшего место в жизни, кажется необходимой и в самом деле часто резко усиливает воздействие фильма.

Конечно, рестораны, валютные махинации, подвыпившие туристы и жульничающие официанты — более экзотический материал, чем будни гидростроительства. Но отнюдь не из-за материала фильм «Сезон» молодого польского режиссера Евы Круг выигрывает по сравнению с ее же картиной «Гидростроительство». В изображении гидростроительства автор слишком зависела от материала — собрания, стройка, встреча молодых специалистов с рабочими, попытка организовать досуг людей,— шла за ним. В «Сезоне» она спокойно инсценирует сцены, которые ей невозможно было снять документально. И они оказываются лучшими в фильме. Две девушки-официантки считают заработанные «левые» деньги, рассказывают, почему обманывают посетителей. Да, сцену эту девушки разыгрывали специально для кинокамеры, как бы не видя ее. В этом смысле она не документальна. Но ведь говорили они о своей жизни. Может быть — не всю правду. Но сказали бы они больше, честнее, если бы их посадили перед аппаратом и брали у них обычное, издавна узаконенное интервью?

И вообще, можно или нельзя инсценировать документ, каковы допустимые границы инсценировки — эти вопросы все время дискутируются в среде документалистов, в критике. Спор этот, должно быть, принадлежит к числу вечных. Достаточно вспомнить, что он прошел у нас в документальном кино еще в связи с фильмом Р. Кармена «Повесть о нефтяниках Каспия», где режиссер восстановил первую высадку на Нефтяных Камнях, радость разведчиков, получивших первую нефть.

Польский фильм «Автобус» с надписью «конец» критики оценивали как чистый документальный репортаж, без всяких инсценировок и монтажных ухищрений. Ну, а если бы героя этого фильма, который 14 этапов велогонки ехал последним, не снимали для фильма, если бы его не сопровождала целая киноэкспедиция, закончил бы он гонку, или сошел как десятки других гонщиков-неудачников? Вопрос напрашивающийся. В свое время аналогичные вопросы задавали противники первых фильмов Жана Руша и его «киноправды». Что, интервьюируемые лица действительно говорят о себе правду, спрашивали они, или ту правду, которую они предназначают для кинокамеры? Не является ли уже само взаимодействие героя и камеры определенной условностью, иначе говоря, инсценировкой? Ведь, в самом деле, трудно отказаться от мысли, что камера, сопровождавшая героя на дистанции велогонки, серьезно влияла на его поведение.

Но где тогда критерий достоверности, критерий документальности? И где границы свободы в обращении с документом? Похоже, что вопросы эти принадлежат, как я уже говорил, к числу вечных и неразрешенных. Вернее сказать — для них нет абсолютного решения. Но каждое поколение документалистов, каждая документальная школа и даже каждый художник заново решает их для себя.

●

Гран-при на Всепольском фестивале документальных фильмов в 1972 году получила картина уже упоминавшегося Марека Пивовского «Волосы». И она же вызвала самые большие дискуссии на фестивале. Ее упрекали в искажении жизни, в монтажных подтасовках, в свободном обращении с фактами, в неоправданном гротеске. Упрекали не без повода.

«Волосы» — сатирический фильм о международном конкурсе парикмахеров в Варшаве. Повод для сатиры не выдуман. Конкурс был организован с претензией на общественно значительное мероприятие. Огромное, на две тысячи человек, помещение; вступительные речи — отчеты об успехах и достижениях; парад участников; впереди каждого парикмахера идет девушка с вымпелом его страны, как на Олимпийских играх. Мрачно-торжественное жюри, конферансье-комментатор, которого переводят на три языка, вычурный претенциозный комментарий и столь же вычурные прически и костюмы моделей — пошлость, которая хочет выглядеть значительной, мещанство, исполненное как бы даже «исторического самоощущения». Пивовский не фиксирует последовательно все этапы конкурса, не желая быть его летописцем. Он выхватывает выразительные детали и, как из мозаики, строит свой сатирический образ. Парикмахеры, как хирурги перед операцией, с сосредоточенными лицами усаживают своих клиентов, гремит оркестр, для развлечения зрителей выступают эстрадные артисты. Парикмахер создает «львиную» гриву мужчине с лицом, на такое украшение откровенно не рассчитанным. На сцене уже поют двое, «он» и «она», объектив срезает ее голову — лишь массивный зад дрожит в такт музыке, и рука автоматически «игривым» движением приподнимает и опускает подол платья. Гремит музыка, судьи предупреждают, что идут последние секунды соревнования. В такт твисту движутся ножки парикмахерши, со всех сторон «обрабатывающей» свою модель, и под торжественными лозунгами идут в бессмысленных роскошных туалетах и прическах модели-победительницы.

Пересказать этот фильм невозможно, вернее, пересказ неспособен передать неожиданность, ироничность и парадоксальность монтажа убийственных наблюдений.

Я отлично понимаю, что здесь не обошлось

без некоторых натяжек. Что комментатор говорит о других костюмах там, где Пивовский демонстрирует экзотические вечерние наряды, что оркестр выступает «не тогда», а зритель, плотоядно поедающий апельсин, смотрит «не на то». Но ведь режиссер делал не информационный выпуск для последних известий, а сатирический фильм. А сатира всегда прибегала к сдвигу, остранению, очуждению материала.

В своем интервью Пивовский, как мы уже знаем, утверждал, что документальная достоверность материала вообще не имеет значения. Документ может быть свидетельством правды или свидетельством лжи.

Конечно, это явный полемический перехлест (автор и сам признается, что это «демагогическое упрощение»). Тем не менее исходная мысль Пивовского требует серьезного анализа и спора. Во-первых, действительно, факт, хроникальный кадр может быть истолкован в фильме в соответствии с замыслом автора и в непредвиденном автором контексте в зависимости от монтажного построения. На этом эффекте построена картина Эсфири Шуб «Падение династии Романовых», на этом построены все антифашистские фильмы — от Лейзера до Ромма. И наоборот, нацистская пропаганда использовала кадры иностранной хроники для своих «документальных» картин. Возможно ли тогда отличить фальшивку от истины; даже если и та и другая сделаны при помощи документально отснятых кадров? Полагаю, что да. Только критерий истины лежит здесь в идейной позиции художника, а также вне фильма, в жизненном опыте и классовой чуткости зрителя, сопоставляющего фильм со всей суммой имеющейся у него информации, в его способности к политическому анализу.

И, во-вторых, ни к чему, как пишет Пивовский, инсценировать фильм о Родезии со студентами из Ганы — лучше уж сделать тогда игровой фильм.

Сознание, что ты видишь подлинные факты, что все показанное в картине по материалу достоверно, очень важно для документального фильма, и, отказываясь от этой достоверности, мы отказываемся от того, что составляет силу документалистики. Возможны инсценировки, если они восстанавливают подлинные события и сделаны при помощи реальных их участников, возможны монтажные деформации материала. Но все же есть некая грань, переступая которую, документальный фильм лишается смысла. Обмануть зрителя можно, но стоит ли обманывать себя? К чему приходит документальное кино, преодолевая достоверность, хроникальность материала, видно на примере фильма «Цитата из рапорта У Тана». Режиссер А. Шигел 16 минут интригует зрителя, показывая то со свистом дышащих, бегающих вокруг ингалятора людей, то какие-то теплицы, то заводские корпуса, чтобы в конце фильма привести строчки из рапорта У Тана об экологической угрозе человечеству. Изображение в этом фильме нарочито расфокусировано, а действительность раздокументирована. Здесь нет информации, а есть лишь мистификация.

В конечном счете содержательность остается главным критерием удачности или неудачности избранного приема.

Надо сказать, что Марек Пивовский, хотя и воюет с «ортодоксальным документализмом», но в своей режиссерской практике без крайней нужды не жертвует достоверностью, подлинностью людей и эмоций. Он настойчиво ищет способы открыть самые потаенные душевные глубины своих героев в рамках документального кино, ставя перед ним задачи, обычно считающиеся привилегией игрового фильма. Пример тому фильм «Психодрама», одна из наиболее примечательных работ польской документалистики. Наблюдение и игра, создание провокативных ситуаций и инсценировка соединяются здесь воедино, чтобы создать произведение об исковерканных детских душах, о жажде счастья, живущей в самом униженном существе. Смотря этот фильм, вспоминаешь Достоевского не только потому, что это «его» тематика, но здесь и «его» авторский напор, «его» боль, «его» интенсивность душевной жизни героев.

Идет серия интервью — да, да, тех самых

«ненавистных» интервью!— только очень коротких: вопросы и ответы. Ответы эти потрясают своей несовместимостью в одном существе.

Наверное, для большинства режиссеров было бы достаточно этих ответов, уже составляющих драму. Но Пивовский вводит в картину новые элементы. Появляются родители, но их играют актеры, потому что сами родители отказались дать киноинтервью. Однако текст, произносимый актерами,— подлинный текст. Например, оправдания матери, никогда не заботившейся о ребенке. И, наконец, самая точная находка. В этом приюте дети ставят самодеятельный спектакль «Золушка». Это не выдумка режиссера — спектакль действительно ставили. Он только поменял нескольких исполнителей ролями. И девочка, всю жизнь лишенная материнской ласки, играет мать, поет колыбельную песню Золушке, и слезы катятся по ее лицу. А вот девочка, исполняющая роль отца, никак не может говорить с Золушкой сердечно, по-родительски, что требует от нее педагог: от отца она слышала только брань. Несоответствие жизненного опыта и ролей составляет второй пласт этого фильма, обнажающего трагизм нескольких детских судеб.

Картина сделана удивительно целомудренно: сдержанность тона интервьюера, сочувствие и симпатии, ощущаемые в интонации рассказа, в способе съемки — лица девочек красивы, одухотворенны. И прошлая их жизнь как бы растворяется в надежде, темный кадр постепенно высветляется, размывается в стоп-кадре девочек, в сцене бала.

Вот пример того, как гуманность социалистического искусства может проявляться в самых жестоких сюжетах...

«Психодрама» интересна еще и потому, что выражает весьма ясно важную тенденцию современного кинопроцесса: сближение игрового и документального кино, образование нового типа кинозрелища, в котором рядом с документом и внутри него существуют игровые эпизоды, или наоборот, документ прослаивает игровые сцены, как бы удостоверяя их подлинность. (Впрочем, часто, наоборот, выявляет их... придуманность.) Это смешение игрового и документального, игры и «не игры» происходит в самых разных пропорциях и самых разных способах.

Так, молодой режиссер Кшиштоф Градовский сделал двухсерийную картину «Посторонним вход воспрещен». По существу, это игровой фильм, где герои реальных историй играют сами себя, где используются подлинные тексты протоколов, дневников, интервью. Есть в этом фильме досадное увлечение «экзотикой» уголовщины, «красочными подробностями» ночной жизни, но в принципе опыт интересен, потому что автору удалось создать такие сильные эпизоды, которые не сделаешь с актерами и не подсмотришь в чисто документальном фильме. И притом достоверные, ибо зритель знает, что так было, и было с этими самыми людьми, которых он видит на экране.

«Посторонним вход воспрещен» — это фильм-«реконструкция». Попытки такого рода, правда, не на бытовом, а на историческом материале, неоднократно делались в мировом кино.

Картина известного венгерского режиссера Пала Золнаи «Фотография» — явление своеобразное. Сам режиссер, приступая к работе над фильмом, заявил, что хочет применить метод лирического документализма в качестве импровизационного средства художественного кино. «Пользоваться свободой, которую предлагает действительность... Освободить нашу способность восприятия... Общее впечатление умножить на строгую конструкцию фильма...»*

Это эксперимент.

В области производства. Режиссер снимал без предварительного сценария, имея лишь некую предварительную гипотезу, которая уточнялась и менялась в ходе съемок. Было отснято 40 тысяч метров пленки, вдвое больше, чем при обычном игровом фильме.

В самом методе. Игровое кино здесь не столько отражает реальность, сколько яв-

* «Фильм культура», 1971, № 3.

ляется инструментом для проникновения в нее.

В драматургии фильма, где документальные эпизоды и герои влияют на поведение и настроение игровых персонажей, а их поступки, в свою очередь, открывают новые пласты реальности.

Замысел этой картины родился у Золнаи, еще когда он снимал фильм о наводнении на Дунае. Тогда его поразило, что люди спасают старые семейные фотографии, висящие на стенах. Он осознал тогда, что фотография для этих людей не просто знак прошлого, но запечатленная жизнь и притом представленная в ее импозантном, приукрашенном виде,— это прошлое, которое приятно вспомнить.

Фильм начинается с того, что в новогоднюю ночь трое молодых людей отправляются в село, чтобы заработать в качестве бродячих фотографов. Перед фотографом, ретушером и гитаристом, который ходит за ними, открывается незнакомая горожанам деревенская жизнь в ее будничном течении. Быт в его натуральности и неприкрашенности. И вот здесь уже намечается первый конфликт. Фотограф снимает старух такими, как они есть. Он даже ищет красоту в их морщинистых лицах, в печали и усталости, отложенных временем на их облике. А старухи недовольны: они хотят видеть себя молодыми и красивыми. И каждое движение кисти ретушера, закрывающего одну морщину за другой, каждый новый все более молодой и «красивый» вариант портрета вызывает у них все большую радость. Режиссер мог акцентировать комедийную сторону этой ситуации, посмеяться вместе со зрителем над человеческим тщеславием, особенно откровенным в старости. Но Золнаи заставляет нас задуматься над серьезными аспектами этой проблемы. Психологическим — потребность людей в утешении, в возмещении того, что они недополучили в молодости. Философским — о соотношении в искусстве художника и ретушера, о том, почему общество нуждается как в работе первого, так и в услугах второго.

Но сам Золнаи твердо занимает позицию художника, не боящегося показать неприкрашенную правду жизни и верящего в благотворность и в общественную полезность именно такой позиции.

Собственно вторая часть фильма — это история расследования преступления, заставляющая вспомнить «Увеличение» Антониони. Однако разница принципиальна. Герой Антониони равнодушен к миру, который попадает в поле зрения его объектива. Он н а б л ю д а т е л ь, и поэтому мир предстает перед ним лишь в этнографических подробностях, лишь в типаже, а не в человеческих драмах. И преступление видимо ему только во внешних контурах и не понятно в мотивах и механизме. Максимальное увеличение — бессильная попытка раскрыть мир, не познаваемый для него, по самому его положению наблюдателя и фиксатора.

Пал Золнаи и его герои участвуют в этой жизни. Они наблюдают, оценивают, переживают. Именно человеческое участие, желание понять заставляют героев бросить их работу, режиссера — отказаться от построенной композиции и вывести на первый план страшную историю прошлого.

Но, в сущности, это дало фильму и внутреннюю логику движения мысли, довело до разрешения проблему фотографа-ретушера. Фильм, вобравший в себя приметы современной жизни и прошлого венгерского села, спаян художественной мыслью. Не случайно он был удостоен серебряного приза на VIII Московском международном фестивале.

Документ, как он есть, и его лирическое осмысление сходятся здесь органически в пределах одного фильма.

Но документализм «объективный» — репортаж, синхронное интервью — и документализм «лирический» даже в его наиболее крайних коллажных формах продолжают сосуществовать в мировом кино, и каждое направление имеет свои достижения. Это ясно показали Лейпцигские фестивали последних лет.

●

«Чили — время борьбы и тревог» — так назывался фильм Р. Кармена, показанный на фестивале 1973 года. Но в сущности это назва-

ние было одним из главных внутренних мотивов всей фестивальной программы.

Сантьяго Альварес представил фильм, заглавием которого стали строки «Тигр прыгнул и убил».

Это скорбное лирическое шестнадцатиминутное стихотворение, но в документах. Оно сделано как будто «из ничего». Десяток известных фотографий, скудная хроника и песни Виктора Хара. Но хронику Альварес растягивает на широком экране, он переснимает ее рапидом — перед зрителями, медленно поднимая ноги, идут солдаты хунты, медленно, зловеще катятся танки, как марионетки, движутся генералы, священнослужители, деятели правых партий, и на свастике висит распятый чилиец,— распятый хунтой чилийский народ. Виктор Хара поет свои песни — и титры, как в фильмах Вертова, наступают на нас — то кричат, то молят, то призывают — они становятся самостоятельным элементом зрительного ряда. Из этих титров, песен, крупных портретов поющего Хара и кадров деформированной хроники Альварес создает свой мир — пронзительный и захватывающий.

Фильм Альвареса, как и всегда у него,— это коллаж, созданный из документов. Но в нем схвачен дух истории, присутствует реальность, взятая в поэтическом обобщении. Другое направление представлено фильмом о Чили, снятом шведами. И так же, как название фильма Альвареса определяет его поэтический строй, так же название шведского фильма «Сантьяго, Чили — изнасилованный город» указывает на его репортажный характер.

Сила режиссера Яна Сандквиста в наблюдательности, в зоркости, в умении подсмотреть и отобрать самый красноречивый, самый сильный материал. Достоинство фильма в том, что многочисленные интервью в нем не просто информация, но психологическое переживание, герои фильма не просто сообщают о чем-то, но открывают самих себя.

Фильм кончается большим эпизодом похорон Пабло Неруды. Увеличивающаяся, обрастающая новыми провожающими толпа вдруг запевает «Интернационал». И старая великая песня звучит в эту минуту с особой силой — зрителю, видевшему танки на перекрестках, солдат с автоматами наизготовку на стадионе, где содержатся тысячи узников, видевшему трупы расстрелянных, — понятно, ч т о значит сейчас, в сегодняшнем Сантьяго петь громко коммунистический гимн, понятно, что люди, которые могут вот так петь, не сломлены. Поэтому, когда режиссер стоп-кадром поющих заканчивает свой фильм, репортаж перерастает здесь в образ, поднимается до исторического обобщения.

Так в лучших своих произведениях оба направления современного документализма доказывают свою жизнеспособность и перспективность. Фильм Альвареса и шведская картина (к ней можно присоединить не менее сильный репортаж, снятый в Чили мексиканцами) представляют как бы два полюса современного документального кино. Между ними располагаются десятки картин, соединяющих в себе черты обоих направлений. Кроме упомянутого уже фильма Р. Кармена, здесь следует с уважением и благодарностью назвать фильм Шойман и Хайновски «Война мумий», законченный уже после фестиваля.

В нем много репортажных съемок, сделанных, очевидно, самими авторами до переворота в Чили, и интервью с «героями сентября»— генералом Пиночетом, его начальником штаба, шефом тайной полиции, с руководителями реакционных профсоюзов, которые устраивали «рабочие» забастовки, чтобы свергнуть правительство Альенде. Но эти интервью положены на опровергающий их материал арестов, пыток и тотального, преступного разрушения той новой жизни, которую строили простые люди Чили, объединившиеся вокруг своего народного президента. Рефрен фильма — обстрел и пожар президентского дворца Ла Монеды. Это грань, отделяющая снятую в цвете жизнь «до» от кошмара «после». Авторы находят образные и драматические монтажные переходы из одного времени в другое. Календарь из детских рисунков вдруг загорается на сентябре, на рисунке, где дети строят. Фильм соединяет и поэтические ходы

и информационность (может быть, он даже несколько перегружен информацией).

Таким образом, именно в фильмах о Чили видно, что документальное кино изживает крайности обоих направлений: и субъективизм, как бы раздокументирующий документ, и сухую информационность, отказывающуюся от образного осмысления реальности. Это началось прежде всего в политическом фильме, впитавшем в себя наиболее плодотворные поиски и находки современной документалистики.

Новые принципиальные достижения в документальном кино социалистических стран, подтвердили прогнозы 1973 года.

В этой статье уже упоминался фильм «Связные партизан» Кристанова; сейчас мы хотим подробно рассказать о фильме «Строители» болгарского режиссера Христо Ковачева, завоевавшего «золото» и на национальном болгарском фестивале в Варне и на международном фестивале в Лейпциге в 1974 году.

В течение трех лет Ковачев снимал бригаду монтажников на строительстве гидростанции. Были отсняты десятки тысяч метров пленки и записаны сотни километров магнитофонной ленты. Фильм-наблюдение? Да, но не только.

Ковачев не ограничился ролью наблюдателя, репортера. В процесс творчества были втянуты и сами рабочие — они знали, что их снимают, и зритель знает, что они это знают. Никакой скрытой камеры, но камера привычная, радиомикрофон в нагрудном кармане, ставший для строителей такой же обычной вещью, как пачка сигарет. Режиссер, он же оператор, не снимал во время съемки радионаушников с головы, магнитофон работал постоянно, и как только начинался интересный разговор, тут же включалась камера. Итак, фильм, в котором герои одновременно и актеры? Да, но играющие сами себя и без написанных заранее ролей.

При этом Ковачев не уповал только на случай. Он ввел в картину настоящего актера-провокатора. Причем сделал это открыто, объяснив зрителю свой ход и свою задачу — актер как бы представительствует от имени автора, создавая те ситуации, в которых ярко проявляется характер героев. Следовательно, художественно-документальный фильм, в котором действуют вместе актеры и реальные персонажи? Да. Но и это еще не все.

Фильм начинается автобиографическим вступлением, в котором Христо Ковачев вспоминает свой путь документалиста, постоянно связанного с темой рабочего класса. Он вспоминает свой первый фильм «Родная сталь», где он, чтобы трудовой подвиг выглядел эффектней, заставил рабочих мазать лицо вазелином, имитирующим трудовой пот, а все трубы завода дымили густым черным дымом — опять-таки ради эффектных кадров. Лишь постепенно приходило к нему понимание, что труд столь важен и красив сам по себе, что не нуждается в дополнительных эффектах, а рабочие люди так интересны, что не нуждаются в гриме. Так мы видим, как молоденький оператор сменяется на экране взрослым человеком и как приходит к этому новому Христо Ковачеву новое зрелое понимание документализма, а главное — понимание поэтической красоты труда, умение передать многогранность и глубину образа строителя нового общества.

Таким образом, фильм «Строители» — это и лирическое произведение. Автор говорит в нем от себя, рассказывая о своих героях, говорит и о себе, о своем духовном развитии.

Наблюдение и активное вмешательство в материал, объективный репортаж и лирическое «я» автора соединяются в этом фильме, приводя к неожиданному и сильному художественному синтезу. На экране абсолютно естественные, самобытные фигуры рабочих. Зритель видит их профессиональную сноровку и порой житейскую наивность, независимость и резкость суждений о жизни и бережное отношение к товарищам, чувство собственного достоинства, порой, правда, граничащее с некоторым высокомерием по отношению к тем, кто не зарабатывает себе на жизнь физическим трудом. Быть может, здесь единственный уязвимый пункт фильма. Он не в том,

что режиссер показал своих героев такими, какие они есть, но в том, что ему не хватило чувства дистанции по отношению к ним, трезвой оценки их силы и их ограниченности.

При всем том большой успех Ковачева несомненен и, думается, принципиален. Симптоматично, что к этому же синтезу — лирического и объективного, стремится и фильм советского режиссера В. Виноградова «Токарь», где подробный репортаж о разных сторонах жизни ленинградского токаря, Героя Социалистического Труда Морякова соединяется с открытым вмешательством автора в рассказ, когда они с героем договариваются о том, как будет сниматься фильм.

Формы этого вмешательства, очевидно, могут быть различны. Но стремление соединить репортажное и лирическое начало, соединить показ документа с его осмыслением является, видимо, магистральной линией современного документального кино.

О. Суркова

Метаморфозы шведского кино. Видерберг и Бергман

Известный американский писатель Джеймс Болдуин в статье «Северный протестант» так описал свою встречу с Ингмаром Бергманом:

«Бергман посмотрел через окно на удивительные октябрьские деревья, на ослепительное небо и спустя несколько минут обернулся ко мне.

«Итак,— спросил он меня и слегка улыбнулся,— вы за меня или против?»

Я не знал, как сразу ответить на этот вопрос, и он продолжал: «Мне неважно, «за» вы или «против». Впрочем, это неправда. Естественно, я предпочел бы, я был бы более счастлив, если бы вы были за меня. Это-то я и должен знать»*.

Джеймса Болдуина глубоко поразила доверительная и взволнованная интонация его знаменитого собеседника. Ведь, по наблюдениям Болдуина, сейчас в Швеции «никем не гордятся так, как Ингмаром Бергманом, чьи фильмы снова отвоевали место для шведской кинематографии на международной арене»**.

Почему же он все еще полон беспокойства, неуверенности в себе, все еще жадно ищет понимания и душевных контактов со своими зрителями? Ответить на эти вопросы, впрочем, не так уж трудно. У Бергмана есть основания для беспокойства и неуверенности. Его творчество по-прежнему вызывает острейшие дискуссии. Причем особенно острые как раз в его стране. Вновь и вновь называют его там «престижным режиссером» или, того резче, «режиссером на экспорт». И, констатируя неуспех его фильмов у шведского зрителя, в шведском прокате, даже высказывают сомнения, стоит ли вообще давать ему деньги на постановки. И все более и более настойчиво заявляют о своем несогласии с исходными принципами — эстетическими и философскими — его искусства.

В минувшем, 1974 году на страницах крупнейших шведских газет и в специальных кинематографических изданиях развернулась широкая «кровопролитная» дискуссия о путях развития шведского кино, о способах его организации и возможностях реорганизации.

Мы вернемся к этой дискуссии в конце статьи, а пока отметим одну интересную ее особенность. Даже когда ее участники, стремясь указать причины «упадка», «паралича» в сегодняшнем шведском кино, поначалу обходили молчанием фигуру Бергмана, они оказывались вынуждены вернуться к нему в своих дополнительных выступлениях. Так,

---

* James Baldwin, Nobody Knows My Name, N. Y., 1961, p. 136.
** Ibid, p. 133.

Йорн Доннер, автор ценных работ о Бергмане, отбиваясь от упреков в том, что он поступает непринципиально, выводя знаменитого режиссера из-под критики, в № 129 журнала «Чаплин» восклицал: «Почему это мне надо нападать на Бергмана и ради чего?!»

Тем не менее, обвинения по адресу Бергмана, несшиеся с разных сторон и сводившиеся в основном к тому, что знаменитый режиссер, пользуясь своим привилегированным положением, «выбил» себе у государства «щедрую подстилку в 20 млн. крон» и тем обрек на творческий голод большинство молодых кинематографистов, Доннер в своей статье не отрицает. Он только считает себя вправе «нападать на всякий сброд в шведском кино, но не нападать на Ингмара Бергмана».

Нет, что и говорить, у Ингмара Бергмана были основания для серьезного беспокойства, когда он разговаривал с Джеймсом Болдуином. Ведь еще и сегодня, спустя десять лет, он, оказывается, «открыт» для яростных и болезненно-жестоких нападений соотечественников.

«За Бергмана или против него?» — вопрос этот, все снова и снова раздающийся в шведской критике, разумеется, не предполагает однозначного решения. Он не сегодня возник и вряд ли исчезнет завтра с повестки дня шведской кинопрессы. Ведь не об Ингмаре Бергмане только идет спор. Спор идет о принципах и направлении творчества, о назначении художника, об «ангажированности» искусства.

Мы и попытаемся проследить некоторые закономерности той общей дискуссии о путях развития шведского кино, которые становятся особенно выпуклыми, когда они соотносятся с творчеством такого крупного художника, как Ингмар Бергман. Нам представляется важным, воссоздав картину его взаимоотношений с маленькой, но по-своему яркой кинематографией Швеции, выявить закономерность «сменяемости» двух противостоящих друг другу способов художественного мышления в западном искусстве: их релятивную противоположность и скрытое единство.

Для этого мы поначалу обратимся к последнему фильму Ингмара Бергмана «Шепоты и крик», которому, надо думать, и была щедро брошена «подстилка в 20 млн. крон», в то время, как другие фильмы, нуждавшиеся в экономической поддержке, ее не получили.

Исходная ситуация в этом фильме такова. Две сестры, Карин и Мария, приезжают в покинутый ими после замужества родительский дом, в котором прожила всю свою жизнь их третья сестра, Агнес — одинокое, безропотное существо, умирающее теперь от рака... Только молчаливая и добрая Анна, служанка, потерявшая свою единственную дочь, делила с ней кров все эти годы... Томительное и страшное ожидание смерти повисло в доме, парализовало время. Люди лишились выработанной годами и продуцирующей только во времени способности адаптироваться к текущим обстоятельствам. Они стали обнаруживать то, что было скрыто в них приличиями, привычками, моральными и религиозными наслоениями. Но, обнажая перед лицом смерти свое «тайное тайных», Карин и Мария невольно подтверждают спасительность «охранительных» догматов традиционной морали. В застывшем, парализованном отчаянием и страхом неминуемой смерти мгновении то бесовское, что до поры скрывалось в них, теперь прогрызает кокон внешней благопристойности, и тяжелое и смрадное вырывается на поверхность в таких формах, которые способны подорвать всякую веру в человека и человечность.

В этом трагически опустошенном и экзистенционально беспросветном фильме Бергман как бы вновь взывает к пустым небесам, под которыми он видит только холодную и бесприютную землю. Все попытки прорваться к богу и друг к другу в этом мире тщетны. Что же в таком случае остается Человеку?

Весь фильм состоит из перемежающихся сцен то агонии Агнес, рассмотренной впрямую, взглядом, не смеющим ни отвернуться, ни потупиться, даже если то, что предстает ему, безысходно страшно и отвратительно (в этом и состоит позиция режиссера, стремящегося подсмотреть человека в минуту последнего и крайнего его одиночества и требующего от нас, чтобы мы разделили с ним экзистен-

Режиссер Ингмар Бергман (справа) и оператор Свен Нюквист

циальный, онтологический ужас его бытия); то экстатически надрывных попыток Карин и Марии душевно приблизиться друг к другу, растопить вечный холод эгоизма и чванливого одиночества; то подчеркнуто буднично и нарочито прозаично зафиксированной процедуры похорон; то воспоминаний и визуально материализованных болезненно надрывных фантазий основных персонажей. Причем грань между реальными событиями и фантазиями, «мечтами», автором часто сознательно стирается. Мы понимаем: он предлагает нам рассмотреть ту экзистенциальную «пограничную ситуацию», где событие, факт, реальность уже не имеют никакой цены, а значимо только переживание, непосредственно спроецированное в эту ситуацию.

Но как ни жесток этот фильм, опустошающе горький и суровый, мы все же полагаем, что Бергман верит в спасение тех, кто еще не подошел к краю бездны и не заглянул в нее, тех, кто среди мрака и скверны мира сего все же остался невинен и младенчески чист душой. Таковы Агнес и Анна. Некогда пережив вместе смерть пятилетней дочери Анны, теперь, когда умирает Агнес, они по-прежнему сохраняют способность видеть не только самих себя, а и других людей, бессознательно сознают недопустимость эгоистической обособленности, при которой человек самоистребляется, задушенный собственным отчаянием и одиночеством.

Уповать на невинность и чистоту таких кротких душ — это, похоже, единственное, что остается теперь Бергману, подошедшему в своем фильме к последней грани экзистенциального отчаяния. Картина буржуазной пошлости и античеловечности, открывшаяся ему на всю свою глубину, терзает его нестерпимо, но в то время, как сам режиссер вновь и вновь вглядывается в предсмертные конвульсии Агнес, недоумевая, как это небо позволяет так страдать ни в чем не повинную человеческую плоть, сама умирающая пройдет свой крестный путь просто и покорно. В этой покорности режиссеру и видится высшая и единственно реальная, хотя ему и недоступная мудрость бытия. Эта мудрость, как призрачная бабочка, вьется над всепожирающим пламенем нечеловеческих мук, неизбежных для каждого из нас, но не сгорает в нем, потому что это мудрость бескорыстия и альтруистической отрешенности от своего собственного «я».

Страшную свою картину Бергман заканчивает выдержкой из дневника скончавшейся

Агнес. Эта страничка была написана ею за несколько дней до смерти, когда она с сестрами и Анной была на прогулке в саду и задремала на качелях. «Я дремала и чувствовала ветер и солнце на своем лице,— пишет Агнес.— Вся боль была позади. Самые близкие мне в мире люди были рядом со мной, и я могла слышать их мирную беседу, витающую вокруг меня, я чувствовала присутствие их тел, тепло их рук. Я продолжала дремать, так как мне хотелось удержать этот момент, и думала: так или иначе, это счастье. Мне нечего желать лучшего. Это и есть те несколько минут, которые мне дано пережить в полной мере. И я чувствую огромную благодарность к жизни, которая дала мне так много»*.

Какая трогательная и какая вместе с тем страшная апология квиетизма и смирения! Поэзия покорности всемогущей судьбе здесь доведена до той последней черты, за которой та же черная пропасть отчаяния и безысходности. Если единственное счастье, доступное человеку,— это умение довольствоваться малым, если он с умилением благодарит провидение за самую возможность дышать и чувствовать на своем лице дуновение ветерка, то как бы пронзительно ни звучала такая примиренность человека со своим бессилием, все же нельзя освободиться от ощущения тупика, в который мы попадаем вместе с героями Бергмана. От ощущения невозможности примириться с мыслью, что счастье, которое на миг досталось обреченной на мучительную смерть Агнес, и есть то счастье, которое только и доступно человеку. Мы полностью разделяем поэтому глубокую неудовлетворенность тех критиков фильма, кто отвергает выдвинутую в нем программу «примирения с миром», фатально враждебным по отношению к человеку, с теми, кто не хочет и не может уверовать в явленный Бергманом образ мира.

Сам Бергман, обращаясь перед съемками к тем, с кем ему предстояло снимать «Шепоты и крик», писал во введении к сценарию: «Фильм скорее всего должен напоминать темную струящуюся воду: лица, движения, голоса, жесты, возгласы, тени и свет, настроения, грезы... Сон, тоска или, возможно, надежда или страх, пугающе невысказываемый. Я могу как угодно долго описывать тональность и свет, однако нам от этого фильм не станет яснее. Действие происходит в усадьбе, полудворце, полугосподском доме... я не знаю. Его окружает старый, не особенно ухоженный сад, который пылает осенней роскошью. Все отделено от окружающего мира, тихо и, кроме того, немного пустынно. Действие происходит на переломе столетия... Это могло происходить с равным успехом в 80-е или в 90-е годы прошлого века. Важно, чтобы костюмы соответствовали нашему требованию чувственного воздействия на зрителя. То же касается и интерьеров... Есть еще и такая особенность: все наши интерьеры решены в красных тонах самых разных оттенков. Не спрашивайте меня, почему именно в красных,— я не знаю...»*.

Выдержка эта дает достаточно исчерпывающую характеристику как атмосферы, царящей в фильме, так и художественных законов, «принятых над собой» художником в работе над картиной. Законы эти нам и предстоит теперь понять и оценить, обратившись к дискуссии, развернувшейся вокруг фильма «Шепоты и крик» в Швеции. Впрочем, и дискуссия эта интересует нас не сама по себе, а прежде всего в контексте тех общих и глубоких противоречий, которые необходимо понять и оценить, если мы хотим верно представить себе картину шведского кинематографа последнего пятнадцатилетия. Кроме того, дискуссия вокруг этого фильма в основных своих положениях приложима к творчеству Бергмана вообще, поскольку совершенно очевидно, что последняя его работа стоит в одном ряду с картинами ей предшествовавшими.

Заголовки первых рецензий на «Шепоты и крик» свидетельствовали о безоговорочном приятии фильма: «Самый замечательный фильм Бергмана»**, «Шепоты и крик» — мастерское

---

* Ingmar Bergman, «Filmberättelser», 3, Stockholm, 1973, s. 187.

* Ibid, s. 153—154.

** «Дагенс Нюхетер», 6 марта 1973 г.

произведение»*, «Рафинированный фильм Ингмара Бергмана»** и т. д. и т. п. В этих рецензиях писалось о том, что фильм Бергмана «таит в себе некое завершенное, таинственное сияние», что он «многозначен и могуч, красив и толкает к размышлениям». Цитировались и нью-йоркские критики, утверждавшие, что весь фильм можно было бы по кадрам развесить в картинных галереях, настолько он совершенен в живописном отношении. Фильм назывался «сагой» и «сном», поскольку он «лишен логических связей», а Бергман объявлялся «психологическим ясновидцем»***. Выдвигались и социологические параметры анализа: так, некоторые рецензенты настаивали на... антибуржуазности фильма, коль скоро в нем только служанка Анна оказывается достойной имени человека.

Но сразу же зазвучали и голоса противников фильма. Одни не хотели погружаться в «рафинированный» и «таинственный» мир Бергмана: он, этот мир, раздражал их своей экзистенциалистской «таинственностью». Они требовали ясности. «Художник,— писал один из противников фильма,—должен так же, как и любой другой специалист, знать то, о чем он говорит: если он хочет рассказать о внутреннем мире других людей, он должен его чувствовать, если он хочет рассказать о своем собственном внутреннем мире, то он должен раскрыть себя. Бергман же предпочитает перепутывать карты и мистифицировать публику там, где она имеет право требовать ясности»****.

Другие критики, они-то особенно и интересны нам в контексте данной статьи, резко обвиняли Бергмана в «аполитичности», а то и в соглашательстве с господствующим классом. Заглавия их статей тоже говорили сами за себя: «Психологическая недостоверность»*****, «Бергман и фильмы о вампирах»******, «Фильм, как явление «чистой» культуры»******* и т. д.

Особенно интересна последняя статья. Ее авторы, молодые критики Ингмари Эриксон и Сельве Скаген, писали: «Структура капиталистической Швеции фаворизирует определенный взгляд на культуру, определенный тип фильма. А критика играет — с некоторыми спорадическими исключениями — роль посредника между интересами капитала и публикой. И вовсе не случайно, что такой фильм, как «Шепоты и крик», произведение «чистой» культуры (это термин, соответствующий, по-видимому, нашему «искусство для искусства».— *О. С.*), так поощряется за свое мастерство».

И далее: «Фильм живописует всем хорошо известные симптомы отчуждения в буржуазном обществе. Это нетрудно понять, и критики это поняли. Итак, проблемы личности — страдание, пустота, сомнение, эгоизм, страх и т. д. и т. д.,— взятые и понятые только как внешние проявления социального кризиса. Но если эти внешние проявления описываются в отрыве от социальной структуры, в которой они возникли, то они становятся непонятными и иррациональными».

С этим-то переключением в хаос иррационализма и мистики и не согласны критики. Они пишут:

«...Начиная с Брехта, прогрессивные художники и критики предлагали бороться с чисто эмоциональным воздействием искусства. В мире, где необходимо достигнуть знания для того, чтоб добиться перемен, фильм, подобный «Шепотам и крику», откровенно тянет нас назад».

Социальная ориентированность этой статьи очевидна. Она и в апелляции к великому мастеру революционной диалектики Брехту, и в смелом обнажении связей Бергмана с господствующей буржуазной культурой, и в резкой неудовлетворенности состоянием шведского кино, блуждающего в тупиках созерцательности и буржуазного индивидуализма.

В статье «Бергман и фильмы о вампирах» звучат те же мотивы. Тут речь идет уже совсем без обиняков. Авторы справедливо негодуют: «Когда критики хвалят «Шепо-

---

* «Дагенс Нюхетер», 7 марта 1973 г.
** «Ню Даг», 5 марта 1973 г.
*** «Дагенс Нюхетер», 6 апреля 1973 г.
**** «Дагенс Нюхетер», 17 апреля 1973 г.
***** Там же.
****** «Дагенс Нюхетер», 6 апреля 1973 г.
******* «Дагенс Нюхетер», 12 мая 1973 г.

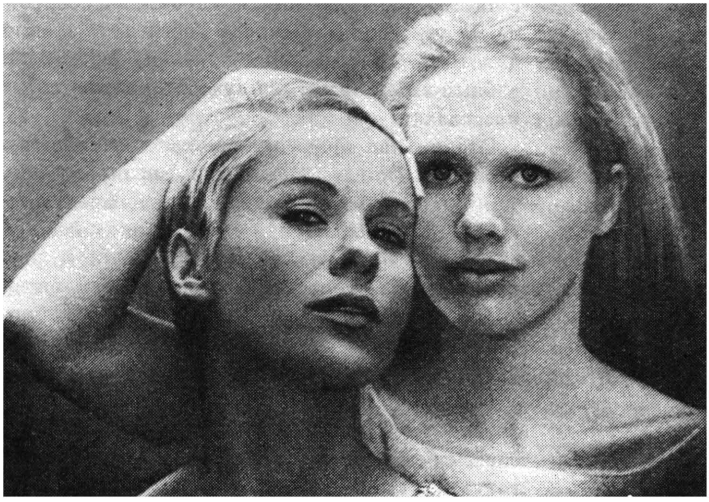
ты и крик» за его красоту без того, чтобы вникнуть в его социальный смысл, то такие критики становятся на позиции «искусства для искусства»; они затушевывают тот факт, что декоративная сторона произведения сама по себе лишь элемент товарной ценности продукта искусства, так как такая красота ходка. Когда же критики подчеркивают иррационализм и двусмысленность фильма, не подвергая сомнению этот принцип, они замалчивают функциональное назначение подобной непостижимости».

Атаку против буржуазных апологетов бергмановского иррационализма, начатую авторами статьи «Бергман и фильмы о вампирах», предвосхитил Тунтен Бергмарк. «Непостижимость,— саркастически писал он,— становится частью товарного значения произведения искусства и начинает фигурировать как своего рода качественная гарантия, конечно, в соответствии с определенным пониманием искусства, полагающим, что оно не нуждается в ясности, чтобы быть истинным искусством».

Как видим, противники Бергмана упрекают его сторонников прежде всего в том, что те отказываются от содержательного анализа фильма с классовой, общественной точки зрения, поскольку такой анализ вынудил бы опираться на рационально формулируемое и логически аргументированное рассмотрение его сюжета и его идейного содержания. Активизируя свою атаку на ревнителей «чистого искусства», критики Бергмана слева справедливо утверждают, что «критик, опускающий содержание произведения искусства, непременно запутается в эстетических вкусовых оценках. Такой подход разъединяет искусство и социальную действительность. Когда критики хвалят «Шепоты и крик» за «неподдающееся определению» (читай: непонятное) «богатство содержания», удивительную красоту и «потрясающие драматические мгновения», то уже сам характер этих похвал выражает позицию приверженцев «искусства для искусства»*.

Как видим, противники Ингмара Бергмана упорно расширяют критику идейной несостоятельности его последнего фильма до нападения на методологические основы идеалистической критики, исходящей в оценке художественного произведения только из «чистых» критериев и субъективного художественного вкуса, и в процессе полемики не без основания, хотя иногда и несколько прямолинейно, идентифицируют художника и его приверженцев. Даже

* «Дагенс Нюхетер», 6 апреля 1973 г.



«Персона». Альма — Б. Андерсен, Элизабет — Л. Ульман

бесспорное формальное мастерство Бергмана, огромная эмоциональная заразительность его картин лишь усугубляют в глазах противников вину художника перед зрителем. Ведь, по утверждению критиков, фильм «Шепоты и крик» «подозрительно разъединяет эмоции зрителя и его мысль», благодаря чему создается возможность так «манипулировать» сознанием публики и идеологически «эксплуатировать» ее, чтобы те, кто пока еще «не выработал социально осмысленного взгляда на окружающий мир» со всеми его классовыми противоречиями, так его и не смог выработать, подчинившись мистифицирующим концепциям Бергмана.

Что же касается попыток защитников картины обнаружить ее «антибуржуазность», то такие попытки критикам, выступающим на страницах «Дагенс Нюхетер», кажутся не только совершенно несостоятельными, но и смехотворными. Как саркастически писал один из них, «даже социально-конфликтный материал блекнет, становясь недоступным для нашего восприятия и понимания, окутанный мрачной безысходностью бергмановского мировоззрения, выраженного устами священника, читающего напутственное слово над скончавшейся Агнес: «Мы, живущие бессмысленной жизнью на грязной земле под суровым, пустым небом». Бергман опускает в своем фильме причинные связи, и тогда даже осуждение представителей правящего класса оказывается малоэффективным: в интерпретации Бергмана существующие в реальности классовые связи — это неизменная, естественная константа бытия, извечная составляющая человеческого рока»*. Недаром, как справедливо констатируют критики «Дагенс Нюхетер», «персонажи» фильма не претерпевают никакого развития, а, напротив, фиксированы в той совершенно статичной иерархии, в которой надо всем царит глухой бог»**.

Отсюда следует вывод, имеющий глубокое значение не только для оценки данного фильма Бергмана, но и для понимания принципиального значения противоречий, обнаружившихся в ходе дискуссии, в понимании процессов развития современной шведской кинематографии вообще: Бергман, как резюмирует один из противников фильма, «дает в н е и с т о р и ч е с к и й (разрядка моя. — *О. С.*) образ мира».

«Шепоты и крик». Агнес — Х. Андерссен

Одобрить и поддержать подобное искусство, как с полным правом утверждает автор, «можно было бы только в том случае, если бы художник был освобожден от участия в политической борьбе, признан стоящим «над схваткой»*.

В статьях критиков из «Дагенс Нюхетер» есть и своя «ахиллесова пята»: чрезмерная прямолинейность, приводящая в некоторых других случаях к упрощению, схематизации такого сложного феномена, каковым является

* «Дагенс Нюхетер», 6 апреля 1973 г.
** Там же.

* Там же

творчество Бергмана. Но нас взгляды критиков Бергмана слева интересуют здесь не сами по себе, а только как показатель глубины и остроты противоречий, характеризующих амплитуду шведской киномысли.

Ясно одно: представлять себе Бергмана, как это повелось в нашем киноведении, кем-то вроде общепризнанного патриарха шведской кинематографии, поднятого своей всемирной славой над борьбой течений и группировок, не приходится.

На самом деле «ситуация Бергмана» и много сложнее и много интереснее в социальном отношении. Ведь идейная борьба, кипящая вокруг его творчества, ни в какой мере не случайна. Она вызвана к жизни в первую очередь особенностями общественной ситуации в стране. Попробуем в ней разобраться.

Характер обвинений, предъявляемых левой критикой Бергману, заставляет прежде всего подумать о том, что художник и его противники принадлежат к разным стадиям в развитии шведского общества. Бергман, сформировавшийся в первые послевоенные годы, и его оппоненты, впервые выступившие на сцену в самом конце 50 — начале 60-х годов, как бы говорят на разных языках, хотя в конечном счете, как мы постараемся показать дальше, в определенном смысле все же являются детьми одной и той же социальной действительности. Но Бергман — ее страдательное начало, это голос ее отчаяния и горечи, а плеяда режиссеров, начавших свой путь в первой половине 60-х годов, как и критики, стоящие с ними в одном ряду,— это те, кто борется за новые перспективы развития. Впрочем, борются ли? Пожалуй, точнее было бы сказать, пробуют бороться. Хотя их нападки на иррационализм и мистику, как и защита социально «ангажированного» искусства, приобретшая особую напористость и определенность в связи с полемикой с Бергманом, уже имеют свою историю.

Чтобы это понять, вернемся к истокам феномена Бергмана, а затем и к истокам вопроса, так тревожно заданного Бергманом Болдуину: «Вы за меня или против меня?»

●

Послевоенная сытая, чванливая Швеция и полуразрушенная Европа, которая еще корчится в голодных спазмах...

Контраст этот был так разителен, что он буквально поражал сторонних наблюдателей и отчетливо, хотя и под особым знаком, осознавался в самой Швеции.

Так, герой фильма Ингмара Бергмана «Жажда», действие которого происходит в 1946 году, проезжая по развалинам Германии и наблюдая из окна поезда голодных ребятишек, рефлектировал: «Они так озабочены стремлением выжить, что не имеют времени позаботиться о своей духовной жизни. Право, им можно позавидовать!»

У Швеции, действительно, были возможности «позаботиться о своей духовной жизни»... Но только *кому и чему* она позавидовала в своем эгоистически-холодном самосозерцании? И *о чем* она лениво постаралась *позабыть* едва ли не на второй день мира? Не о тяжелом ли смраде крематориев, до сих пор не развеявшемся из человеческой памяти, не о горах ли трупов, жирно удобривших просторы восточной и центральной Европы?

Бергман рожден в этой Швеции.

В Швеции, разбогатевшей на несчастьях соседей, на умении стоять одесную и от убийц и от убиваемых... В Швеции, под изъявляющим душу чувством стыда за свою эгоистическую обособленность от всего остального человечества, мрачно погружавшейся в трясину экзистенциального отчаянья и безысходного пессимизма.

Швеция, педантично и сухо отсчитывающая каждую крону... Швеция, бескрыло скучающая... Швеция, истомившаяся в поисках идеала, спрятанного в непроницаемых туманностях безжизненного теоретизирования. Наконец, молодежь последнего пятнадцатилетия, пытающаяся найти выход из тупика жирного буржуазного самодовольства, ищущая пути к самообновлению.

В нарастающем осознании *безнадежности* собственнического *благополучия* были скрыты общественные импуль-

ли, по-разному воспринятые и по-разному отраженные разными шведскими художниками.

Искусство Швеции, и, в частности, Бергмана, поднялось на болезненно-остром неприятии самодовольной сытости, на непереносимо горьком ощущении никчемности и заброшенности индивида в мире буржуазной бездуховности, на исступленных поисках Смысла, Цели, Оправдания человеческого существования. Именно так: Смысла, Цели, Истины... обязательно с большой буквы и на все времена и для Человека вообще.

Однако со всей неизбежностью должно было выясниться и, действительно, скоро выяснилось, что абстракции, если они и пишутся с большой буквы, не могут напитать реальных людей, испытывающих все нарастающее давление р е а л ь н ы х общественных противоречий. Шведская «новая волна» вновь осознает простую истину: и протест, и поиски идеала ведут к цели только тогда, когда становятся конкретными, исходят из верного понимания сути общественного развития.

В послевоенном шведском кино художником, аккумулировавшим в себе т р а д и ц и о н н о е и, по определению А. В. Луначарского, и з н а ч а л ь н о характерное для скандинавского искусства «терзающее и страдающее надрывом искание выхода изолированной личности»*, стал Ингмар Бергман. С необыкновенной эстетической чуткостью он вновь и вновь исследовал все те тупики, в которые попадало в буржуазной повседневности одинокое человеческое сознание.

Очень важно в этой связи отметить, что именно шведскому кино, и прежде всего, в лице того же Ингмара Бергмана, было определено — всей экономической и духовной ситуацией в стране — едва ли не первому возвестить миру о катастрофической несовместимости индивида с окружающим его потребительским обществом. Первому — во всем послевоенном европейском кинематографе. «Возвестить» — в формах глобальных отвлеченностей, через констатацию универсальной всеобщности трагически безысходных антиномий мира...

Шведское кино, пожалуй, первым «разъяло» «человеческую экзистенцию», воспользовавшись для этого ножом, отточенным еще Сереном Киркегором.

Идеи этого философа, по яркому определению С. Аверинцева, «в сознательном, аскетическом одиночестве культивирующего свои возможности эмоционального переживания проблематики эпохи и виртуозной рефлексии самонаблюдения», начинают широко и пространно варьироваться в творчестве шведских мыслителей и художников с конца прошлого и особенно с начала нынешнего столетия. Но только в послевоенные годы стало до конца ясно, насколько отношение Киркегора к самому себе, к миру, к богу и к человеку было созвучным шведской буржуазной интеллигенции. Многое из того, что затем осмысливалось и на разные лады переосмысливалось буржуазными шведскими писателями, философами, художниками, Киркегор осознал и с трагической силой выразил еще в первой половине прошлого века*. Крайний индивидуализм, аристократическое презрение к толпе, перерастающее в боязнь масс, поиски самого себя, брезгливое отношение к общественной жизни, надрывные максималистские поиски идеала и бога в Иррациональном Нечто, характерные для Киркегора, захватили в той или иной мере сперва Ибсена и Стриндберга, а потом отозвались в творчестве многих наших современников, и среди них едва ли не в первую очередь в картинах Ингмара Бергмана.

Проследить, как именно философская система Киркегора сказалась на творчестве Ингмара Бергмана, не составляет труда. Но можно сделать и больше: показать, что фильмы его зачастую оказываются созвучными даже частным соображениям Киркегора. Так бесконечные блуждания Блока в «Седьмой печати» — это поиск того самого «индивидуального бога», о котором так много писал автор «Единственного». Он много писал и о «вспоминающей

* А. В. Л у н а ч а р с к и й. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 5, М., 1965, стр. 218.

* Читателям, интересующимся творчеством Киркегора, рекомендую содержательную монографию П. Гайденко «Трагедия эстетизма», М., 1971.

личности», утверждая, что воспоминания более реальны для личности, чем ее настоящее, — вспомним в этой связи профессора Борга, героя «Земляничной поляны», переживающего воспоминания, как нечто гораздо более реальное, чем то, чем он живет в действительности. И совсем по Киркегору ощущает Борг Грех и Раскаяние.

Размышления Киркегора о взаимосвязанности веры и безумия получают отражение в фильме Бергмана «Как в зеркале», а судорожные метания между богом и утонченно-истеричной эротикой, тоже характерные для датского философа, определяют духовную атмосферу в фильме «Молчание». И, наконец, «Персона», картина, в центре которой женщина, в чьих глазах застыли страдание, боль, отчаяние; она настолько погрузилась в свое несчастье, что навсегда замолчала. Может быть, она отказалась от речи, как того требовал Киркегор, отвергший пути к богу через слово, несущее на себе первородный грех «всеобщности», и видевший единственную возможность его постижения в самоизоляции от мира, в погружении в свою единственность?

Конечно, отмечая все эти параллели, мы вовсе не хотим сказать, что Бергман занимался иллюстрированием философских концепций Киркегора. Взаимоотношения художника и философа несоизмеримо сложнее, противоречивее. Считать Бергмана простым интерпретатором идей датского философа было бы по меньшей мере несерьезно. Другое дело, что он испытал на себе глубокое влияние киркегоровского творчества и именно в соответствии с экзистенциальным миропониманием того особого толка, какой определяется именем Киркегора, рассматривает в своих фильмах человека и его извечно враждебные взаимоотношения с миром и другими людьми. Бергман уводит человека в потаенные лабиринты надрывных, часто лежащих в психопатологической сфере, страданий и мучений, и в этом он тоже следует Киркегору, для которого человек был обречен на страдание в безысходном одиночестве. Но о всех этих проблемах Бергман говорит по-своему, исходя из своего мировоззрения, сложившегося в процессе его взаимодействия с реальностью. И то, что герои Бергмана никогда не ощущают себя, употребляя термин молодого Маркса, «представителями родовой сущности человека», то, что они всегда безнадежно, извечно мучительно одиноки, обусловливается не столько чьими-либо сторонними влияниями, сколько прежде всего влиянием реальной общественной ситуации, сложившейся в Швеции.

«Эльвира Мадиган». Сикстен Спарре — Т. Бергрен, Эльвира Мадиган — П. Дегермарк

Недаром Бергман в течение долгого времени казался если не единственным, то уж во всяком случае самым характерным ее выразителем.

●

Но вот в самом конце 50 — начале 60-х годов в шведской периодике, главным образом, на страницах стокгольмской вечерней газеты «Экспрешен» и литературного журнала «BLM» («Bonniers Litterära Magazine») выступил с серией эссе о современном шведском кино Бу Видерберг, до того известный только как писатель-романист. В 1962 году он собрал эти эссе в сборнике, вышедшем под названием «Изображение в шведском кинематографе». В этом сборнике Видерберг писал: «Мы вынуждены покорно считаться с тем, что именно то, что говорит о нашем обществе Бергман, и есть то главное, что знают о нас за границей. Бергман же экспортирует туда старые легенды, легкую мистику и откровенную экзотику». А в другом месте и того резче. «Бергман,— негодовал Бу Видерберг,— создает о нас грубейшие мифы, и мы сами вынуждены потом натыкаться на эти мифы. Он усиливает те искаженные представления о нас, которые так любят иностранцы и которые они хотят сохранить»*.

Как видим, здесь нет и речи о сколько-нибудь аутентичном отражении шведской реальности в фильмах самого репрезентативного представителя шведской киношколы. Наоборот, будущий режиссер, вскоре вступивший на то самое поприще, где до него почти безраздельно владычествовал автор «Седьмой печати» и «Источника», решительно о т к а з ы в а е т Бергману в праве выступать перед миром от имени шведского народа. В его фильмах он видит искажение шведского национального характера и шведской реальности и там, где европейские критики открывали художественные глубины, видит только литературщину и пустые домыслы.

Полагая, что искусство Бергмана — «это побочное искусство», Бу Видерберг размышляет: «Можно о боге вопрошать так, что это будет интересно и тем, кто не связан с христианской проблематикой. Но в бергмановских фильмах очень редко можно заменить бога какой-либо другой силой, какой-либо другой ценностью. Бог для него именно бог. Швеция — одна из самых неверующих стран в мире, и тем не менее Бергман все продолжает говорить о людях, для которых проблема существования бога остается главной и даже, в силу своей вечной значимости, исключает все другие. Я же считаю, что развитие шведской кинематографии должно идти не по пути вечных вопросов, связанных с богом, а по пути актуальных вопросов, связанных с людьми»*.

Здесь, в этой последней формулировке, и скрыт корень противоречий между Бергманом и Видербергом, лежит начало тех двух путей в развитии шведского кинематографа, которые связаны с их поисками. На одном пути — Бергман и его поиски трансцендентальных духовных ценностей, а на другом — Видерберг, пристально всматривающийся в повседневные социальные тревоги современности; на одном пути — возвышенная, но бесплодная метафизика богоискательства, а на другом — насущные жизненные интересы людей, стремящихся здесь, на земле, обрести свое счастье. Пути эти не могли не разойтись в разные стороны очень резко. Однако прежде чем мы охватим умственным взором пространство, их разделившее, надо правильно разобраться в природе видербергов ского негативизма по отношению к Бергману. Сколь бы ни была меткой и основательной его критика, нельзя же не видеть, что Бергман — фигура не случайная, а скорее традиционная для шведского искусства. И если Видерберг о т к а з а л ему в праве считаться выразителем шведского «субстанционального национального начала», то это могло означать только одно: что возникла настоятельная необходимость в к о н к р е т н о м анализе того нового, что начало складываться в стране и, следовательно, в шведской общественной

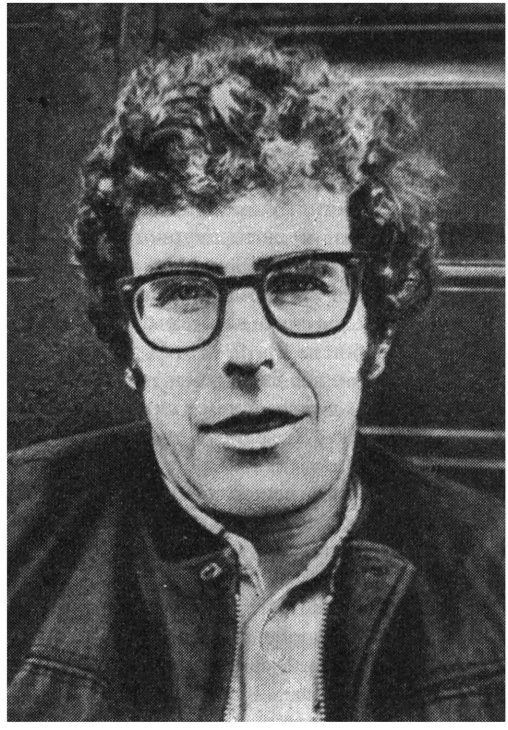
* I n g m a r B j ö r k s t e n. Bo Widerberg, Tryckt 1971 hos Hollandspostens boktryckeri ab, Halmstad. s. 16—17.

* Ibid, s. 16—17.

мысли по мере того, как бездуховность существования, на определенном этапе выраженная Бергманом с исконно шведской мрачностью и безнадежностью, начала осознаваться молодыми художниками как тупик, из которого нужно и можно поскорее вырваться на просторы живой жизни. Без этого нельзя было р е а л и с т и ч н о разобраться в болезнях, поразивших шведское общество, нельзя было надеяться найти и способы его лечения. Бергман, впрочем, и не пытался их искать. Для него проблем такого рода вообще как бы не существовало. Но в действительности-то они б ы л и. И понять их, если не до конца, то хотя бы настолько, чтобы надвременным мифам можно было, наконец, противопоставить строго позитивное исследование шведской реальности, стало исторической миссией, историческим предназначением молодых режиссеров-реалистов, пришедших в шведское кино п о с л е Бергмана.

Если обратиться к опыту западноевропейского и американского кинематографа, то станет совершенно ясно, что и здесь состояние шока, в которое экзистенциализм вверг искусство, начало проходить тоже по мере того, как активизировались демократические силы, не желавшие больше удовлетворяться пессимистическими прогнозами, на которые был так щедр экзистенциализм. Именно поэтому генерации художников, возникавшие на рубеже 60—70-х годов в Италии, США, ФРГ, Японии, больше не желали спускаться в тайники онтологически трактуемых извечных драм человеческой экзистенции, и начали поиски р е а л ь н ы х средств борьбы с р е а л ь н ы м политическим и классовым гнетом.

Как следует из приведенного выше суждения Видерберга о Бергмане, он сам, а с ним и многие молодые режиссеры и критики ополчались даже не столько против Бергмана как художника, сколько против Бергмана как философа, строившего в своих картинах некую параболическую контраверзу действительности. Они не хотели больше довольствоваться блужданием среди безжизненных отвлеченностей, а хотели искусства социально и политически функционального, которое бы способствовало постижению действительности в ц е л я х е е п е р е с т р о й к и.



Режиссер Бу Видерберг

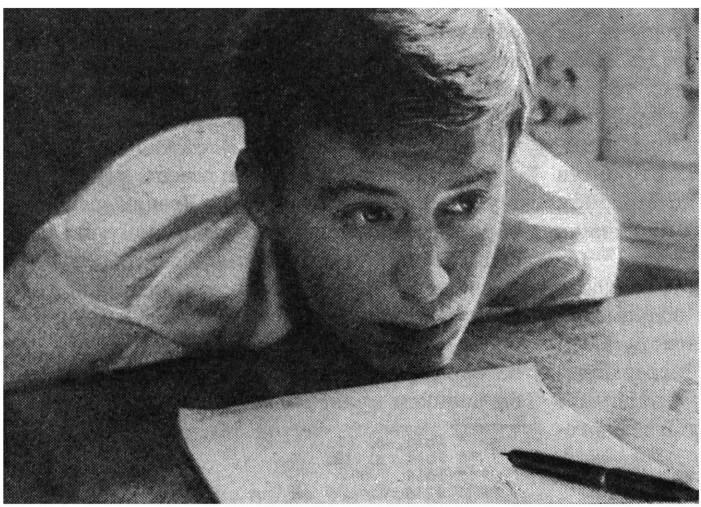
Было бы неверным говорить о какой бы то ни было единой художественной школе в рамках того течения, которое по аналогии с другими европейскими кинематографиями стало обозначаться термином «новая шведская волна». Возникшее после организации Шведского киноинститута, оно отличалось большой пестротой и противоречивостью. Пожалуй, единственным признаком, определяющим некую общность режиссеров, с переменным успехом дебютировавших в шведском кино

за последнее пятнадцатилетие, является настойчивая потребность очень разных художников активно осмысливать жизненный материал под социальным, а иногда и политическим углом зрения. Причем независимо от того, принадлежит ли этот материал далекой истории, недавнему прошлому или сегодняшнему дню. И, в противоположность Ингмару Бергману,— никакой мифологизации, никаких притч, никаких метафизических отвлеченностей. Всегда конкретность: среды, характеров, точность и трезвость анализа, социальная и историческая определенность описаний. Являются ли молодые режиссеры бытописателями или тяготеют, подобно Бу Видербергу, к концентрированному реализму и политической проблематике, прибегают ли они к мягкой светотени или к резкому гротеску, они все прежде всего сохраняют (или пытаются сохранить) верность этим негативным принципам. На них, на этих антибергмановских принципах, строятся фильмы Яна Труэлля и Юхана Бергенстролле, Чела Греде и Роя Андершуна, Пера Оскаршуна и Стеллана Ольсана, во всем другом резко друг от друга отличные. В своем искусстве молодые шли разными путями, но в одном они были едины: они никогда не были ни мистиками, ни идеалистами-богоискателями.

Бу Видерберг впервые решился осуществить на практике те принципы, которые он до того защищал в своих статьях, в 1963 году, когда он прибавил к своим романам и эссе первый полнометражный фильм «Детская коляска». Затем последовали «Вороний квартал», посвященный шведскому рабочему классу, «Одален, 31» и «Джо Хилл» (оба были представлены на VII МКФ в Москве), построенные на действительных фактах истории борьбы рабочих за свои права.

Все эти фильмы, при многих различиях, для них характерных (от золяистской концепции «Вороньего квартала» до открытой политической целеустремленности «Одалена» и «Джо Хилла» Видербергу пришлось пройти немалый путь), образуют некое единство — тематическое и идейно-художественное — и, несомненно, являются чем-то принципиально новым в истории шведского кино.

Даже приняв во внимание и по достоинству оценив картины Х. Фаустмана и А. Матсона, придется признать, что таких социально



«Вороний квартал». Андерс— Т. Бергрен

активных картин до Бу Видерберга шведский экран не знал.

Ингмар Бьеркстен, автор монографии о Видерберге, объясняет пропасть, разделившую Бергмана и Видерберга, «не столько проблемой разных поколений, сколько самой природой их темперамента, сформированного разной средой. Протестантскому пуританизму Бергмана, сына священника, противостоит любовь к жизни Видерберга, сына рабочего»*. В этом утверждении есть, вероятно, определенный резон, поскольку социальное происхождение обоих режиссеров, несомненно, оказало на каком-то этапе их жизненного пути влияние на формирование их мировоззрения. Но было бы в то же время ошибкой совсем отбросить в сторону проблему поколений, поскольку как раз от особенностей того момента, когда каждый из них выходил на авансцену искусства и общественной жизни, и зависели в первую очередь своеобразие и социальная типичность их артистических индивидуальностей.

Детство Бу Видерберга прошло в рабочих кварталах города Мальмё, и быт тех людей, которые стали героями его наиболее значительных картин, он знает не понаслышке, а по собственным переживаниям. И если «к тем, о ком он (Видерберг.— *О. С.*) рассказывает,— как справедливо замечает И. Бьеркстен,— Видерберг испытывает тепло и участие», «если его взгляд оптимистичен и он вращается в мире более светлом, более обнадеживающем, чем мир Бергмана», то это прежде всего потому, что перед Видербергом стояли в ж и з н и совсем не те проблемы, которые стояли перед Бергманом. Это были тоже очень «сложные проблемы, но это были социальные проблемы — поэтому их можно было решить»**.

Но какой же все-таки кинематограф хотел создать Бу Видерберг, когда он поднимался войной на Бергмана? Нам уже ясно, что то должны были быть фильмы, «связанные с людьми», с их простыми, «непридуманными» проблемами. Однако и проблемы эти многообразны, и люди, с ними связанные, тоже неодинаковы.

«Ш в е д с к и й ф и л ь м в с п е ц о в к е»,— таким видел молодой режиссер свой фильм в 1962 году, когда он сформулировал свое кредо. Кинематограф, за который Видерберг неустанно ратовал еще с 1957 года, должен был принести на экран «непосредственность шведских будней». Новоизобретенное самим режиссером слово «samhällstillvänd»* (интересоваться обществом), он положил в основу, в самый фундамент возводимой им киноэстетики и, если можно так сказать, киноэтики.

Видерберг много думает о фильме, «исследующем механизм общества, в котором бы снимались не очень грамотные, не очень красивые люди, чьи ремесла не романтичны и плохо оплачиваемы, то есть обыкновенные люди»**. При этом он вспоминает традиции американского «Марти» и английского «В субботу вечером, в воскресенье утром», традиции итальянского неореализма — «фильмы, которые показывают повседневное человеческое существование: как люди живут, что едят, где работают»***. Значительно позднее, в другом месте, Бу Видерберг сделает весьма примечательное замечание, что такого рода фильмы «не относились к тем, в которые еще в 1962 году продюсеры решились бы вложить деньги» ****. То есть прямо заговорит о новой общественной ситуации, сложившейся вокруг шведского кино, об осознании публикой тех новых потребностей, которые, видимо, и вызывали к жизни его собственное творчество.

В этой связи, конечно, очень важно, что в условиях процветающей Швеции режиссер обращается именно к послевоенному итальянскому кино. Не любопытный ли это аргумент в споре о жизнеспособности неореалистических традиций? Действительно, в те годы, когда Видерберг складывался как художник, на Западе много писалось, что это течение якобы целиком принадлежит прошлому. Прошлой

* I. B j ö r k s t e n. Bo Widerberg, s. 17.
* Ibid.

* Ibid, s. 11.
** Ibid, s. 12.
*** Ibid.
**** Ibid.

послевоенной разрухе, прошлой бедности.

Экономическая стабилизация, как в конце 60-х годов казалось многим, навсегда залатала дыры нищеты, а вместе с тем отбросила в прошлое и неореалистический экран, наглухо законопатив самую надежду на человеческую общность. Началась эра Антониони и прославленных шедевров Феллини, эра духовного эскейпизма и элитарности. И вдруг... процветающая Швеция возвращается к коренным принципам неореализма, к теме простых людей, к их «непридуманным» проблемам. Буржуазная критика недоумевала — в чем смысл этой метаморфозы? Бессильная понять, что чем более глубоки отчаяние и безысходность, постигающие «одинокое человеческое сознание», тем более насущной становится необходимость веры в человеческую солидарность, выразить которую на новом этапе духовного развития нации призваны были новые художники, критика буржуазных газет скептически пожимала плечами. Между тем как шведский демократический зритель радостно приветствовал стремление новых режиссеров рассказать о том, что так долго ускользало от взора их предшественников.

И. Бьеркстен справедливо отмечает, что Бу Видерберг «играет огромную роль в развитии шведского кино 60-х годов, которое пошло в заданном и м направлении. Фильмом «Детская коляска» он сделал шаг от теории к практике и начал серию социально-документированных показаний о жизни сегодняшней Швеции, которыми так богат шведский кинематограф 60-х годов. Именно В и д е р б е р г н а с т е ж ь о т к р ы в а е т в о р о т а к и н е м а т о г р а ф а д л я д е й с т в и т е л ь н о с т и»*.

Это все верно, надо только четко оговориться, что неореалистические принципы, к которым часто отсылает своих читателей исследователь, предстают в творчестве Видерберга не в чистом своем выражении, а словно опосредованные новейшими исканиями киноискусства. И что, с другой стороны, было бы слишком узко искать кинематографические истоки творчества режиссера, его эстетики только в завоеваниях итальянского кино 40—50-х годов. На Видерберга несомненно оказало глубокое влияние и советское кино — от «типажного» подхода к решению актерской проблемы, в котором автор «Одалена» следовал Эйзенштейну и другим мастерам советского киноискусства 20-х годов, до того живительного духа народности, вносить который в свои фильмы талантливый швед, как, кстати сказать, и его предшественники из итальянской неореалистической школы, учился, конечно, тоже у советских фильмов.

Внутренние связи Видерберга с этими идейными и художественными исканиями передовых мастеров прогрессивного, подлинно народного реалистического кинематографа настолько очевидны и разнообразны, что может показаться, будто он в своих размышлениях о задачах и о природе кино, как и в своих картинах, не открыл, по сути, ничего нового. Но Видерберг приспосабливал идеи, витавшие в воздухе, для осмысления того особого материала, какой «поставляла» ему современная Швеция, не по-ученически, а по-своему, смело и самобытно. Он писал: «Сегодня есть идеи, которые может выдвинуть только Швеция, и наблюдения, которые могут делаться только здесь. Я и полагаю важным держать зеркало открытым перед одним из интереснейших обществ мира. Так что это совсем не вопрос вкуса, решать, к а к и м образом Швеция должна быть представлена в фильме — со своего лица или с изнанки»*.

В этой связи следует обратить внимание на то, что в Швеции и впрямь многие процессы в искусстве давали о себе знать чуть раньше, чем в других странах. Так, Бергман возвестил экзистенциональные идеи в своем кинематографе, когда послевоенный европейский кинематограф еще был занят реальными проблемами послевоенного устройства, отстаивал право простого человека иметь работу и есть досыта. И именно шведский кинематограф одним из первых

---

* I. B j o r k s t e n. Bo Widerberg. s. 23.

* Ibid, s. 23.

попытался вернуться к «простым, человеческим проблемам», к социально и политически активному кинематографу после длительного господства экзистенционального фильма.

Но вернемся к рассуждениям Видерберга о зеркале, которое он собирался держать перед шведским обществом. Выдвигая эту формулу, он, это надо обязательно оговорить особо, вовсе не имел в виду просто отражать жизнь, пассивно и бессистемно. В его замыслы не входило ни бытописательство, ни тем более апологетика буржуазной повседневности. Режиссер выступал против того «реализма», в котором размыто как раз активно творческое, преобразующее начало в подходе художника к изображаемому предмету.

В самом начале своего пути он проявил острый интерес к раннему Трюффо и, прежде всего, к фильму «Жюль и Джим», который, как писал Видерберг, «захватывает зрителя самой своей мимолетностью. Она достигается движением камеры уже в самом начале фильма. Камера порхает, резвится над снимаемыми объектами. Кажется, я никогда не видел фильма, который бы так легко нес свою тяжесть, так грациозно изображал серьезное... Ритм, подвижный как ртуть, игра света в кадре, и диалог, который струится легко, как вода по камням,— можно наблюдать движение воды и одновременно видеть формы камня»*.

Позднее один английский критик, оговорившись, что он исповедует отличные от Видерберга политические убеждения, но что «не о них пойдет у него речь», предъявит «Одалену, 31» «чисто формальные» и потому якобы «объективные» претензии — он обвинит его в излишней изысканности стиля**.

Между тем сам Видерберг решал вопросы формы в своих фильмах в прямой зависимости от интересовавшего его содержания, и даже открыто подчинял — в своих теоретических размышлениях — форму сути, тематическому заданию. «Я согласен,— писал он,— с тем, что важнее то, ч т о говорится, чем то, к а к говорится — если две эти вещи вообще можно различать»*. Тем не менее, как истинный художник он был очень внимателен и к формальной организации своих картин, к поиску наиболее совершенных пластических и ритмических конструкций, всегда, хотя каждый раз и по-особому, идейно содержательных в его картинах.

И в этих поисках он был даже как-то программно независим от опыта своих соотечественников. Не случайно в его сборнике «Изображение в шведском фильме», где анализируется значение для кино Швеции различных европейских кинематографических школ, почти ничего не говорится о связях самого Видерберга со шведскими кинематографическими традициями. Он не упоминает ни Виктора Шёстрома, ни Хампе Фаустмана, а Альфа Шёберга вспоминает лишь для того, чтобы упрекнуть его в «театральности». Довольно подробно он останавливается только на Арне Сюксдорфе. Будучи апологетом «авторского кино», соединив в себе сценариста, режиссера и монтажера, Бу Видерберг счел необходимым приветствовать такое же «счастливое триединство» и в творчестве своего предшественника. Но особое восхищение Видерберга вызывает камера Сюксдорфа. «Камера, движущаяся вместе с лодкой по реке,— радуется он,— достигает удивительного результата: это камера-открыватель, вместе с ней мы «въезжаем» в новую действительность, всегда неожиданную — мы видим мир одновременно с камерой»**.

Итак, кроме демократизма неореалистов, кроме свободного, не традиционного сюжетосложения французской «новой волны», не связанного, как отмечал Видерберг, «догматами школьного сочинения: завязка, кульминация, развязка», его привлекала еще и «камера-открыватель», «камера-исследователь». Именно в этой связи он вспоминает добрым словом американских «независимых», в частности, горячо приветствует «подвижную камеру» Джона Кассаветиса, погружен-

* I. Bjorksten. Bo Widerberg, s. 24.
** «Sight and Sound», winter 1969/70.

* I. Bjorksten. Bo Widerberg, s. 21.
** Ibid, s. 13.

ную в известном его фильме «Тени над Манхеттеном» в «подлинно нью-йоркскую среду».

Теперь мы можем, хотя бы в самых общих формулировках, перечислить те «слагаемые», из которых складывалось новаторское, в условиях Швеции, искусство Видерберга: опыт советского революционного и социального фильма, демократизм итальянского неореализма и, в неожиданном симбиозе с ними, новейшие для тех лет поиски новых выразительных возможностей кинематографа, характерные для такого представителя французской «новой волны», как Трюффо, и для американских «независимых».

Мировоззренческие принципы неореализма... В 1962 году Видерберг впервые вышел с ручной камерой на улицы Мальмё, отказавшись от павильонов и искусственных подсветов. Там, на улицах своего родного города, он снял свой первый полнометражный фильм «Детская коляска» (до этого он вместе с Яном Труэллем снял короткометражку «Мальчик и бумажный змей»). История девушки из низших городских слоев, ее взаимоотношения с двумя парнями погружаются режиссером в густо замешанный быт. Героиня фильма с ужасом наблюдает, как ее мать, возвратившись с работы, изо дня в день облачается все в тот же затертый халат и приступает к одурманивающим своим однообразием домашним делам, и как затем все семейство, словно загипнотизированное, вперяется в экран телевизора, на котором сменяются видения какого-то другого, не доступного им мира. Видерберг прослеживает в этом фильме и попытки сопротивления бездуховности обывательского существования. Он воспроизводит на экране специфику быта низших социальных групп Швеции, увиденную во всей своей непосредственности, стремится честно диагностировать болезни, которыми страдают эти слои шведской нации.

В эти же годы Бергман ставит «Лицо», «Причастие», а потом и «Молчание». Всем этим фильмам Бу Видерберг полемически противопоставляет «Детскую коляску», а затем «Вороний квартал». Из них особое значение имел второй фильм. Как отмечал американский исследователь шведского кино Питер Коу, «Вороний квартал» имеет очень широкую популярность в Швеции, ибо рассматривает условия существования рабочего класса в 30-х годах с той правдивостью, после которой искусственность фильмов, производившихся шведской промышленностью в тот же период, кажется просто смешной»*.

В «Вороньем квартале» рассказана история мальчика из рабочего квартала по имени Андерс. Изо дня в день он видит, как борется с невзгодами его отец, чувствует нарастающую опустошенность и равнодушие в душе матери. Подавленный этими впечатлениями бытия, мальчик пытается найти формы существования, более достойные человека, стремится обрести смысл в окружающей его злой бессмысленности.

Герой Видерберга не выдерживает борьбы, ему не хватает сил для противостояния жизни, на которую его обрекает принадлежность к низам шведского общества; он капитулирует, испугавшись перспективы быть низведенным в ту же яму отчаяния и униженности, в которой задыхаются жители Вороньего квартала. И приходит к горестному пониманию того, что пока он — житель рабочей слободы, ему никогда не вступить на равных в контакт с работодателями. «Они никогда не предложат мне сигарету», — с горьким недоумением восклицает мальчик, а поняв это, покидает свой дом, чтобы затеряться где-то в просторах жизни.

Позиция самого Видерберга отлична от позиции его героя. Он расценивает побег Андерса как его моральное поражение перед лицом господствующего класса. Автор не считает возможным искать индивидуальный выход для своего героя, понимая, что такой выход, какой ищет для себя — в одиночку — Андерс, тоже является формой эгоистического бегства от жизни. И от ответственности перед теми, кто останется навсегда в его родном Вороньем квартале, перед теми, кому жизнь по-прежнему не сулит никакой перспективы. В этом же квартале остается и женщина, кото-

---

* Peter Cowie. Sweden 2, N.Y., 1970, p. 200.

«Одален, 31». Гаральд — Р. Ходлюнд

рой предстоит родить ребенка от Андерса; ему, этому будущему человеку, уже в материнской утробе предопределено повторить путь своего отца, влачить то же нищенское существование, которое было его уделом.

Видерберг говорит о себе: «Мораль важна для меня необыкновенно. Уже в своих романах я был всегда отчаянным моралистом»*. Эта позиция возникла из сознания ответственности искусства перед широкими массами народа, из ясного понимания того огромного влияния, какое оказывает кинематограф на формирование людей труда. Видерберг сознательно и открыто апеллирует в своих фильмах тех лет именно к «толпе», верит в возможность контакта с ней, жаждет общения с самыми «простыми зрителями» в целях совершенно определенного, социально направленного воздействия на их психику.

Этими идеями наполнена и его замечательная картина «Джо Хилл».

Отвечая после ее выхода на вопрос одного журналиста, как бы он стал реагировать на обвинение «в использовании политики для целей развлечения», Видерберг отвечал: «Одобрительно. Это и есть моя цель. Но не использовать политику для развлечения, а, наоборот, развлекая людей, заставить их заинтересоваться определенными вопросами, интересными мне... Я знаю, что работаю в кино в рамках определенных институтов, в рамках капитализма: в кино, поддерживаемом фондами, поступающими от «wiskycompany». Но я работаю в этих рамках, чтобы вступить в контакт с самой отсталой публикой, которая не станет интересоваться тем, над чем я работаю, если ее одновременно не развлекать»*.

А в 1962 году, отыскивая корни «серьезного кризиса», переживаемого шведским кинематографом, Видерберг придет к выводу, что причина всех бед в том, что «фильмы делают, в первую очередь, те люди, которые имеют эту возможность, а не те, у кого есть какие-либо идеи, способные оправдать использование ими камеры. Идеи, которые бы помогали обсудить наше положение в окружающей нас действительности и заставляли бы нас переоценивать ее с тем, чтобы в итоге стало возможно разбить эту действительность на куски; идеи, которые выражались бы на экране не для самолюбования, а для того, чтобы подорвать привычное»**.

---

* Peter Cowie. Sweden 2, p. 200.

* «Film in Sweden», 2/71.

** I. Bjorksten. Bo Widerberg, s. 16.

Запомним эту цитату, чтобы вернуться к ней еще раз в конце нашей статьи.

А пока признаем, что и «Одален, 31» и «Джо Хилл» во многом решили ту миссию, которую Видерберг-теоретик ставил перед киноискусством. Но, прежде чем обратиться к ним, остановимся на фильме, стоящем несколько особняком в творчестве режиссера и тем не менее основанном на тех же эстетических и мировоззренческих принципах, какие Видерберг разрабатывал, развертывая свою полемику с Бергманом. Этот фильм — «Эльвира Мадиган».

На этот раз сюжет картины составляет история романтической любви графа Сикстена Спаре и циркачки-канатоходки Эльвиры Мадиган. Пуританское и сословно-замкнутое общество не может примириться с их близостью. Оно возмущено, эпатировано нарушением социальных «норм». Влюбленным приходится покинуть общество, навязывающее им свои законы; желая распоряжаться собою и своей судьбой сообразно своим идеалам, герои Видерберга оказываются перед необходимостью противопоставить себя морали, выработанной обществом, к которому до того принадлежал граф Спаре.

Но, как говорит сам режиссер о своих героях: «Любовники так безнадежно непрактичны, что не могут выжить»* — в том насквозь прагматическом обществе, в котором они обречены находиться. Фильм развертывается поэтому как трагедия, как история людей, попытавшихся и не сумевших «выломиться» из навязанных им социальных связей. Нам трудно поэтому согласиться с Питером Коу, который утверждает: «Эльвира Мадиган» — спокойный элегический фильм, его структурное изящество проникнуто скандинавским предчувствием смерти»**.

Наоборот, как нам представляется, изысканность световых, композиционных и цветовых решений в фильме вызвана не элегической настроенностью режиссера, а его стремлением передать ту красоту мира, от которого общество трагически отчуждает его героев.

Некогда, характеризуя все того же «Жюля и Джима», Видерберг произнес слово «сенсуализм». «Я не видел более сенсуального фильма,— писал он о картине Трюффо.— Фильма, который бы так полно концентрировал наше внимание на наслаждении жизнью: телесная любовь, ласка ребенка, тяжелые блестящие волосы, никакой работы, прогулки на траве, отдых на берегу»*.

Почему же все это чувственное великолепие показалось столь приманчивым режиссеру, казалось бы, поглощенному совсем другими ценностями? В ходе споров об «Эльвире Мадиган» в шведской прессе Видерберг говорил, что хотел сообщить зрителям своим фильмом «желание». Что он имел в виду? «Я хочу вещи вокруг нас сделать отчетливыми и осязаемыми, натренировать зрителя ощущать мир всеми нашими чувствами. За всем, что я делаю, кроется одно стремление — возможно ближе придвинуть экран к глазам зрителей. Я хочу заставить зрителей почувствовать, что это они сами едят груши и сыр под деревом»**.

Думаю, что с этим рассуждением трудно согласовать высказанное Питером Коу мнение, будто бы Видерберг хотел передать в фильме «предчувствие смерти». Напротив, фильм упоенно вглядывается в жизнь: в полноту страсти, в щедрость природы, давно исчезнувшей из шведских картин. И в этом своем наслаждении чувственным великолепием бытия, устремленностью к изначальным пластам жизни он полемичен как по отношению к Бергману, так и к пресловутой «фригидности шведского фильма».

В сборнике интервью «Бергман о Бергмане» знаменитый шведский режиссер возражал критикам, находившим, что в своем творчестве он враждебно насторожен по отношению к плотской любви. Тем не менее, трудно не согласиться с И. Бьеркстеном, который пишет: «Бергман рассказывает чаще об осложненной, разрушающей любви, любви, которая скорее обуза, чем радость. О любви, которая поражает как несчастье, ибо она преходяща и нельзя ощутить в ней

* Peter Cowie. Sweden 2, p. 206.
** Ibid.

* J. Bjorksten. Bo Widerberg, s. 25.
** Ibid.

гармонию. В сексуальном влечении он видит только груз греха, унижения и вины, который влачит человек». И в другом месте: «В шведском кино сексуальные сцены отталкивающе жестоки, таковы они в искусных фильмах Бергмана и у Шёмана, где они — скучно-порнографичны... Только, пожалуй, у Видерберга фригидность шведского фильма уступает место здоровому и свободному подходу к вопросам любви»*.

В первую очередь это относится к одному из наиболее антибергмановских фильмов Видерберга — к «Эльвире Мадиган».

До «Эльвиры Мадиган» Видерберг снял еще две картины: «Любовь 65» и «Привет, Роланд!» (1967).

Из них наиболее значительна «Привет, Роланд!». Она решена с остротой и яркостью бурлеска. В основу фабулы положен собственный роман Видерберга «Зеленый дракон». Герой этого романа — работник рекламного бюро, сочинитель рекламы. Двусмысленность его положения состоит в том, что его не желают признавать ни молодые люди, чьи вкусы он старается угадать, ни старшее поколение, в чьих руках сосредоточена власть. Фильм этот — сатира на общество «с промытыми мозгами и наукообразной тарабарщиной в рекламировании», по выражению самого Видерберга. В него включено множество бесед-интервью, которые Роланд ведет с людьми из разных социальных слоев. Режиссер активно использует в этом фильме документальную камеру, чьи возможности он вообще оценивает очень высоко. Стремясь к наиболее полной жизненной достоверности фильма, он снова использует здесь и непрофессиональных исполнителей.

При этом Видерберг никогда не старается создать иллюзию неподготовленности, спонтанности действия; его не соблазняет видимость той «непричастности» художника к экранному действию, к какой часто стремятся кинорежиссеры, пробуя перенести стилистику «синема-верите» в художественный фильм. Видерберг писал: «Есть люди, полагающие, что настоящее кино должно сниматься свободно, документально. Но возникает сомнение: ведь такая «свобода» чревата ограниченностью. Такая камера может уловить лишь то, что происходит на поверхности»*. Позиция же самого Видерберга по отношению к изображаемой действительности всегда предельно активна. Стремящийся прежде всего к четкому социальному анализу, озабоченный тем, чтобы зрители непременно приняли его, Видерберга, точку зрения, согласились с подсказываемыми им выводами, он стремится проникнуть с поверхности в суть вещей, подчеркивая свое присутствие в кадре, свое авторское отношение к происходящему, свою идейную и художественную концепцию.

Тем не менее, почти в каждом фильме Видерберга есть импровизационные моменты; но они всегда — лишь составная часть точно и плотно пригнанной формы, выстроенной в сложном соответствии с исходной авторской позицией.

С наибольшей наглядностью все эти особенности режиссуры Видерберга прослеживаются в самом совершенном и наиболее спорном его фильме — «Одален, 31» (1969).

«События в Одалене — это единственный случай в истории шведского рабочего движения, когда по рабочим был открыт огонь. И вместе с тем единственный случай, когда рабочие революционным путем установили свою власть, хотя бы в местном масштабе»**, — писал о трагедии Одалена советский историк А. С. Кан.

Память об этих днях (несмотря на то, что по своим масштабам классовые бои в Одалене не идут ни в какое сравнение с битвами, которые в это же время разыгрывались в некоторых других странах Европы и Америки) поэтому все еще жива в Швеции, все еще будит совесть лучших представителей шведской демократии. Не мудрено, что тема эта старательно замалчивается буржуазией, а Видербергу, когда он решил за нее взяться, пришлось, по свидетельству журнала «Чаплин», преодолеть большое давление, которое оказывали на него определенные круги, не желавшие,

* J. Bjorksten. Bo Widerberg, s. 18.

* Ibid, s. 23.

** А. С. Кан. Новейшая история Швеции. М., «Международные отношения», 1964, стр. 116.

чтобы экран заговорил об этом все еще крайне болезненном вопросе недавнего прошлого шведского народа.

Фильм «Одален, 31» показывает, что Видерберг основательно изучил процессы классовой борьбы в Швеции 30-х годов. (Это отмечала и критика, в частности автор наиболее обстоятельной статьи, посвященной фильму,— Юнас Сима.) И с большой симпатией стремился отобразить роль рабочего класса, который выступал в авангарде борцов за лучшее будущее всей трудовой Швеции. Но, испытывая сильное давление со стороны реформистски настроенной шведской социал-демократии, рабочие Одалена не сумели добиться успеха, встав на путь революционной борьбы, а после расстрела и сами, как, впрочем, и все рабочее движение Швеции 30-х годов, сползли на позиции социал-реформизма.

Вот почему, сочувствуя жертвам одаленской бойни и видя в событиях тех дней один из самых значительных пиков в истории шведского рабочего класса, Видерберг отнюдь не пытается героизировать участников классового конфликта, вспыхнувшего в 1931 году в маленьком шведском городке Одален.

Для того, чтобы верно понять точку зрения Видерберга на события в Одалене, надо прежде всего оценить мотивы, по которым он обрек на гибель реформиста Гарольда, уповавшего на возможность мирно договориться с хозяевами о взаимных уступках. В контексте фильма смерть Гарольда звучит почти символически, поскольку он оказывается прежде всего жертвой собственного прекраснодушия. Подобно Андерсу из «Вороньего квартала», Гарольд оказался не в состоянии понять, что между рабочими и капиталистами — пропасть, через которую последние никогда не захотят переступить. Его смерть, на которой режиссер ставит акцент, драматургически нужна в фильме именно для того, чтобы подчеркнуть безнадежность политической, классовой позиции социал-соглашателя в исторической перспективе. Ведь, строго говоря, гибель Гарольда и его товарищей на самом деле была в значительной степени случайной, поскольку приход их коллег по партии, социал-демократов, к власти в момент расстрела был уже предрешен, и если бы каратели не поторопились со своей кровавой акцией, линия Гарольда сразу же получила бы правительственную санкцию. Так, впрочем, и произошло: программа Гарольда возобладала на другой же день после одаленского расстрела.

Но, рассказывая о таких людях, как Га-

«Джо Хилл». Джо Хилл — Т. Бергрен

рольд, простых добрых тружениках, не обладающих ни классовой закалкой, ни исторической прозорливостью, Видерберг озабочен прежде всего тем, чтобы зрители поняли суть их ошибки. И для этого ставит именно Гарольда под пули жандармов: своей гибелью этот славный, но политически отсталый рабочий, которому режиссер по-человечески искренне сострадает, должен расплатиться за историческую вину политической идеологии, им владеющей. Так, уроки одаленского расстрела смогут вернее помочь зрителям понять неотразимую в своей логике великую истину классовой борьбы: путь соглашательства губителен для рабочего движения и исторически бесперспективен.

Сцену расстрела Видерберг, множа подробности, наращивая выразительные детали, мучительно долго продлевает во времени; доводит мысль до возможно более полной наглядной и эмоциональной определенности. В построении этого эпизода, нам кажется, отчетливо дают о себе знать уроки, извлеченные Видербергом из анализа знаменитой одесской лестницы Эйзенштейна.

По-видимому, как раз эта определенность, настойчивость в защите политической идеи, извлеченной из анализа прошлого, но как нельзя более актуальной сегодня, и обусловила известную «затрудненность» в восприятии «Одалена, 31» буржуазной критикой. Она не могла отрицать художественной силы картины, строгой выдержанности стиля, эмоциональной выразительности, глубины и значительности характеров, но она не могла не сказать и о своем неприятии политической тенденции, пронизывающей всю образную структуру фильма.

Характерна с этой точки зрения статья Гавина Миллера, опубликованная в журнале «Сайт энд Саунд». Она начинается со справедливой констатации: «Одален, 31» посвящен пятерым убитым, но подразумевается,— всем рабочим, всем жертвам борьбы против капитализма». Казалось бы, этим уже определен политический смысл картины. Однако Гавин Миллер спешит с оговорками. «Нет никакого смысла,— неожиданно заявляет он,— судить этот фильм с политической точки зрения». Но почему?? Разъяснение следует незамедлительно: «...ибо это значило бы попытаться определить цену картине против наших собственных политических убеждений» (разрядка моя.— *О. С.*).

Завидная откровенность! За нее можно только поблагодарить критика, избавившего нас своим признанием от необходимости разгадывать истинные мотивы его неприятия... изысканного стиля Видерберга, на этот раз, как кажется рецензенту, «не приличествующего случаю».

Итак, изысканный стиль кинематографического рассказа «не к лицу» картине, такой «не изысканной» по своему тематическому материалу. Другими словами, Гавина Миллера не устраивает поэтизация рабочего быта, предпринятая Видербергом. Иное дело — «Эльвира Мадиган». Здесь, спешит с комплиментами критик, определенная приподнятость стиля была вполне уместна. Там ведь и предмет разговора был поэстетичнее — любовь, природа... А здесь что же? Быт рабочих... Нет, у Гавина Миллера возникают «серьезные» сомнения в правомерности применения поэтического языка к столь «непоэтичному» предмету. Он ведь не может (или не хочет?) понять, что поэтическое в рассказе об одаленской трагедии рождается, возникает из глубокой внутренней привязанности режиссера к его героям, из сочувствия трудному их быту.

А картина у Видерберга получилась действительно поэтичная. Тонкие, окрашенные добрым юмором и изящно выстроенные бытовые зарисовки. Лирика, любовно отбираемые житейские детали. Видно, что тяжесть существования не порушила внутренней цельности этих людей, их здорового гармоничного мироощущения. Муж, жена, трое детей... Им хорошо и уютно друг с другом. Они и веселятся и горюют от самого сердца. И умеют найти в себе силы даже тогда, когда им приходится преодолеть самое страшное: убийство их отца. Ведь в жизнестойкости таких вот людей, говорит Видерберг, высшая и вечная мудрость бытия.

В основу следующей работы Бу Видерберга была положена история шведа Йозефа Хильстрема, эмигрировавшего в Америку в поисках заработка и получившего там новое имя Джо Хилл. Он примкнул к организации «Индустриальные рабочие мира» (ИРМ), подготавливавшей и возглавлявшей забастовки за права трудящихся. Стремясь сделать более доходчивой агитацию за лозунги, выдвигаемые ИРМ, Джо Хилл выступал перед рабочими с мобилизующими песнями. Влияние Джо Хилла росло, и его популярность укреплялась с каждым новым днем. Тогда от него захотели избавиться. Ему предъявили ложные обвинения в убийстве и казнили.

Память об этом преступлении американских реакционеров не изгладилась до сих пор. Еще и поныне забастовщики в пикетах или студенты на митингах поют:

Вчера ночью мне приснился Джо Хилл,
Живой, как ты и я.
— Но, Джо,— сказал я,— ты же умер десять лет назад?
Я никогда не умирал,— ответил он.

Бу Видерберг снял фильм о Джо Хилле строго и человечно. История гибели Йозефа Хильстрема в его трактовке — это не какое-то из ряда вон выходящее событие, не единственное в своем роде преступление, а нечто обыденное для США, то, что случается еще и сейчас, запросто, на той улице, где ты живешь. Вот тут, за углом. Когда-то восхищаясь документальным фильмом об Америке Франсуа Рашенбаха, Видерберг писал: «Рашенбах не прибегает к полемическим уловкам, моделируя действительность. Он монтирует честно. Просто он описывает систему, которая не имеет чести»*. Эти слова в полной мере можно отнести к его фильму о Джо Хилле...

Видерберг последовательно излагает события, не избегая самых обыденных, предшествовавших убийству. Именно поэтому расстрел Джо Хилла в финале картины приобретает подлинно трагическую силу. Что же это за общество, что же это за цивилизация, если человека можно убить, вот так, тихо и незаметно, общество, в котором палачи заведомо освобождены от суда собственной совести,— вот какого рода мысли, обжигающе гневные и тревожные, стремится возбудить в зрителях своего фильма Видерберг. Только одному из расстреливающих дан настоящий патрон, и каждый может утешать себя, что вероятность его личной вины в совершаемом преступлении не так уж велика. К тому же палачей не видно: убийцы скрыты от взоров своей жертвы двойной броней, и поэтому, когда Джо Хиллу, который хочет прямо взглянуть в лицо смерти, удается сорвать повязку со своих глаз, он не видит перед собой никого и ничего, кроме бойниц с направленными на него дулами и прорезями для нескольких пар глаз. Убийцу разглядеть нельзя. Он анонимен.

Решение это не только очень выразительно, оно еще и богато семантически: убивают Джо не э т и люди, его убивает социальный порядок, убивает американский капитализм.

После того, как работа над картиной была закончена, Видерберг сказал: «В «Одалене, 31» меня привлекла возможность проследить множество перекрещивающихся линий этого исторического события. В данном случае в одном человеке символизируется целый период кровавой истории американского рабочего движения — вплоть до 1905 года»*.

Значит, Джо Хилл был для него не только жертвой социальной несправедливости, а прежде всего борцом за дело рабочего класса. Именно в этом состоит то новое, к чему пришел Видерберг на этапе от «Одалена» к «Хиллу»: он обрел в лице своего нового героя человека революционного действия, движимого осознанным классовым чувством. Видерберг писал: «этот парень чертовски хорош, когда он толкает свои речи, но когда он их поет, он становится еще лучше»**. А когда взволнованный корреспондент газеты «Нью-Йорк таймс» спросил: «Не думает ли уважаемый господин Видерберг, что его фильм послужит подстрекательством к рабочим беспорядкам?» —режиссер ответил: «Я хотел бы именно этого»***.

* «Film in Sweden», p. 2/71.

* «Film in Sweden», p. 2/71.
** Ibid.
*** «Советская культура», 28 октября 1971 г.

●

Но как раз тогда, когда творческое и общественное лицо Видерберга вырисовывалось более определенно, чем когда бы то ни было ранее, как и его стремление противопоставить кинематографу Бергмана кинематограф прямого социального действия и протеста, в газете «Дагенс Нюхетер» появилась статья Ингмари Эрикссона и Сельве Скагена «Фильм, как явление «чистой культуры». В этой статье между позициями обоих режиссеров не делается никакого различия. Авторы пишут: «Позиция, определяющая сегодняшнюю продукцию шведского кино,— это киноиндустрия больших прибылей за границей. Но чтобы было можно открыть международную ярмарку шведской кинопродукции, необходимо было «состряпать» таких влиятельных деятелей, как Бергман и Видерберг. Оба они — это интернациональная элита чистой культуры». И далее: «Сегодня шведская киноиндустрия не производит фильмов, которые бы описывали шведскую действительность»*.

Так Бу Вудерберг оказался на той самой ступени в развитии шведской кинематографии, с которой он хотел — в самом начале своей деятельности — ее столкнуть. «Новые молодые» (в момент написания своей статьи Эрикссон и Скаген были еще студентами) подвергли его почти такой же идеологической обработке, какой некогда он сам подверг Ингмара Бергмана. С той разницей, что автор «Седьмой печати» и «Молчания», даже будучи крупным художником, трагически остро чувствующим тупики, в которых испуганно мечется индивидуалистическое сознание, действительно вписывается в параметры буржуазного кинематографа, а Видерберг «Одаленом» и «Джо Хиллом» сделал сильную попытку вырваться за его пределы. Попытался стать выразителем антибуржуазного протеста, зреющего в недрах шведской демократии. Интересно было бы поэтому представить себе, с каким чувством читал он статью Эрикссона и Скагена? Всего несколько лет тому назад он выступал с требованием передать на экране шведскую каждодневность, а не производить фильмы «на экспорт», а сегодня и его самого обвинили в том, что он стал «режиссером на экспорт». Как это случилось?

Чтобы это понять, необходимо сделать хотя бы беглый экскурс в историю шведской кинематографии последнего пятнадцатилетия.

В самом начале 60-х годов в ней сформировалась если и не очень богатая выдающимися талантами, то все же, со многих точек зрения, весьма интересная школа реалистического и подлинно национального кинематографа. Связанная с именами Яна Труэлля, Хальдофа, Корнелла, Бергенстролле, Греде и многих других, она пыталась поднимать важные общественные и политические проблемы, искала способы передать реальный облик современной Швеции.

К сожалению, «звездный час» этой школы не был продолжительным. Насколько можно судить по имеющимся в нашем распоряжении данным, подъем быстро сменился в шведской кинематографии депрессией и разочарованием. Во всяком случае, сейчас в десятках статей снова дискутируется проблема «вырождения шведского фильма», и с энергией, достойной и более продуктивного применения, отыскиваются виновные. «Убожество шведского фильма, год 1973» — так озаглавил свою огромную статью, напечатанную в журнале «Чаплин», режиссер и критик Йорн Доннер. А в другой статье, под названием «Программа действия для шведского фильма, год 74», он писал о том, что шведское кино губит «тирания посредственности». Причину отсутствия значительных картин на современном шведском экране Йорн Доннер усматривает в нехватке смелых, интересных продюсеров или, точнее, в «нехватке... эксперимента и широкого осмысления действительности». Другие участники дискуссии указывают другие причины, но в том, что кризис налицо, никто не испытывает и малейшего сомнения. Только одни обвиняют в нем зрителей, другие режиссеров (в коммерционализме или, наоборот, в идеологической ангажированности), третьи — по преимуществу прокатчиков. Но мало кто

* «Дагенс Нюхетер», 12 мая 1973 г. (Разрядка моя.— *О. С.*)

ищет корни, уходящие в социальную структуру общества, мало кто пытается связать кризис кино с кризисом капиталистических институтов и буржуазного сознания.

В конкретных обвинениях, адресуемых критикой шведской кинематографии, иностранному наблюдателю разобраться трудно. Тем не менее мы можем по дебатам, ведущимся в прессе, составить о б щ е е впечатление об атмосфере, установившейся в шведском кино.

Ясно одно: атмосфера в нем тяжелая, давящая, недаром 60-е годы, окутанные флером несбывшихся надежд, воспринимаются сегодня большинством поистине с ностальгической влюбленностью.

Стиг Бьеркман, редактор «Чаплина», анализируя распределение доходов от шведской кинопромышленности, указывает, какой процент поступает частным компаниям, далеким от собственно кинематографа, таким, как «Fastightsföretaget Hufvudstaden», одной из отраслей «Skandinaviska Banken». И высказывает пожелание, чтобы «государство несло ответственность и давало фильмам действительную и действенную поддержку». Из его статьи мы узнаем многие поистине удивительные факты. Так, Ян Труэлль, сделавший фильм «Эмигранты», пожалуй, самый кассовый фильм и при этом высокого художественного уровня, за многие годы существования шведского кино, оказывается, был, подобно своим героям, отправившимся в конце прошлого века искать счастья в Соединенных Штатах, вынужден эмигрировать в Америку в поисках работы. Называет С. Бьеркман и других режиссеров со «странной судьбой». Поставив первые фильмы, высоко оцененные критикой, они по непонятным причинам потом «вдруг» оказались без работы. Причем безработица растянулась для них на несколько лет. В качестве примера Бьеркман приводит имена Хальдофа, Бергенстролле, Ройа Андершуна (последний после долгих мытарств поставил картину «Гилиап», отличающуюся, по словам автора статьи, многими достоинствами и прежде всего значительностью и остротой социального содержания); называет Бьеркман и Коге Йоншуна, сделавшего на телевидении лучшую картину года, проект которой до того был дружно отвергнут всеми кинокомпаниями. Не скроем: примеры эти производят сильное впечатление. И поэтому, когда Стиг Бьеркман в конце статьи восклицает: «Кино отдано во власть «флюгерам», оппортунистам и наивным бюрократам»*, эта инвектива не кажется преувеличенной.

На трудное положение, в которое поставлены кинорежиссеры в Швеции, указывает и Йорн Доннер. По его словам, в Швеции «наберется едва ли несколько режиссеров полнометражного фильма, которые бы занимались только художественным фильмом. Возможно, исключения составляют Труэлль или Видерберг, впрочем, даже Труэлль вынужден снимать рекламу для «SF Banken», а Видерберг — для «Volvo». И далее: «Никто сейчас не может гарантировать постоянный заработок режиссерам, работающим в художественном кино, так как это было некогда».

Наиболее полно охарактеризован кризис, поразивший шведскую кинематографию в наши дни, в статье уже упомянутого редактора «Чаплина» Стига Бьеркмана. Приведя знакомые нам факты, он резюмирует: когда нам говорят, что шведское кино переживает «состояние» запланированного затишья — то это обман. Обман тех киноработников, которые благодаря самопожертвованиям и собственному идеализму... бунтовали против коммерческих компаний, боязливой «причесанной» политики производства, отстаивая тот самый взгляд на действительность и те мечты, которых кино долго старалось избегать... Кинореформа — с выделением фондов на производство, премиями за качество, курсами усовершенствования — породила надежды. У киноработников — о более благоприятном киноклимате. У кинокомпаний — об экономических привилегиях. Киноработники вкладывали все — себя самих, свою работу, свои знания, свои идеи, свой долг, свою веру в фильмы-манифесты, которые были их интеллектуальным, эмоциональным и политическим оружием... А кинопроиз-

* «Chaplin», № 131.

водство тем временем — вместе со Шведским киноинститутом* в качестве заговорщика— эксплуатировало киноработников... Какая удача — найти людей, которые готовы были работать почти задаром и с такой самоотдачей».

Можно было бы привести и другие свидетельства, их, как уже сказано, в шведских журналах и газетах скопилось множество. Но и приведенного достаточно, чтобы, во-первых, понять обстановку, в которой работают в наши дни шведские кинематографисты, а во-вторых, для того, чтобы понять эволюцию, которую в это же самое время проделал постановщик «Одалена» и «Джо Хилла». В его творчестве и в его взглядах произошли перемены, которые и отбросили его в один лагерь с его недавним «антагонистом» Бергманом, во всяком случае, в восприятии представителей молодого поколения. В годы, когда Видерберг начинал как режиссер, его декларации были так наступательны, а фильмы, эволюционируя от «Вороньего квартала» к «Джо Хиллу», как мы уже знаем, обретали ту меру демократической сознательности, какой не было никогда прежде в шведском кино.

А в наши дни Бу Видерберг поставил фильм «Сопляк». Милую, по свидетельству прессы, комедию о том, как маленький мальчик оказался феноменально одаренным футболистом и победоносно выступил в национальной сборной наряду со взрослыми. Как пишет рецензент «Чаплина» Сверкер Андреасон, «Сопляк» — это «сказка о том, каким бы мог быть национальный футбол. Мечта, которая «преодолевает» будничную действительность». Что же касается футбола, то он «подается» в картине как «состояние некоего чувственного опьянения»; естественно, что места для «острой и зоркой критики футбольного бизнеса и истерии перед футбольными идолами в ней не осталось».

О сущности эволюции, приведшей Бу Видерберга к «Сопляку», со всей откровенностью пишет Ларс-Улоф Лёсвалль, взявший после окончания картины интервью у режиссера; как нечто само собою разумеющееся, он замечает в этом интервью: «Многие, конечно, после «Сопляка» будут критиковать Видерберга за отсутствие политических выводов», а затем приводит высказывания самого режиссера, увы, не оставляющие сомнения в сущности его новых убеждений. Оказывается, Видерберг сказал Лёсваллю: теперь «я рассказываю о людях. Без людей нет политики. Я устал от лозунгов, в которых к людям относятся как к пешкам»*.

Изменились сейчас не только взгляды Видерберга, изменился и образ его жизни. В период работы над «Джо Хиллом» он жил в развалюхе на окраине Стокгольма, и, по свидетельству очевидцев, не чувствовалось, чтобы «вещи имели для него хоть какое-нибудь значение»**. Теперь Видерберг, этот уроженец рабочего квартала в Мальмё, обитает в роскошном доме с бассейном в одном из наиболее аристократичных пригородов Стокгольма, и посетителей неприятно поражает рассчитанная буржуазность окружающей режиссера обстановки.

Конечно, всему этому можно было бы не придавать значения, если бы с переменой места жительства не переменились бы столь же резко и его высказывания о своих планах и задачах. Теперь Видерберг без обиняков заявляет: «Для меня становится гипотетичным участие в классовой битве на стороне класса, к которому я больше не принадлежу. Да, я симпатизирую ему и его целям... Но это теперь для меня совсем особого рода конфликт, когда я сам не должен больше бороться за то, чтобы выжить. Нужно быть строго зависимым от целей, за которые разворачивается классовое сражение. Глупо быть филантропом...»***

И — добавим мы в качестве вывода — совсем не глупо быть... буржуа. Во всяком случае, именно таким буржуа и стал теперь Видерберг, решивший, что позиция перебежчика

---

* Шведский киноинститут — государственная организация, созданная в начале 60-х гг., с его созданием и связывались надежды на развитие в Швеции кино, свободного от коммерческих уз, впоследствии не оправдавшиеся.

* «Swedish films 1973», Stockholm, p 55.
** «Film in Sweden», 2/71.
*** «Swedish films 1973», p. 57.

из лагеря демократии в лагерь «сытых» гораздо более благоразумна, чем борьба. Что ж, на этом торном пути Видерберг не первый, и, надо думать, не последний.

Теперь мы понимаем, почему он получил такую резкую отповедь от авторов статьи, напечатанной в «Дагенс Нюхетер»: в ней они выразили то самое чувство разочарования, какое вызывает сейчас Видерберг у передовых кругов шведской демократии.

Недавно Йорн Доннер с горечью и болью воскликнул: «В шведском обществе талантливых людей становится все меньше... Слишком многие из тех, кого я знаю, живут слишком хорошо, слишком лениво, чтобы приносить психологические или физические самопожертвования, которые необходимы при истинной преданности творчеству».

Мужественное и горькое признание. Для того, чтобы так сказать, надо очень любить шведское искусство и очень точно, очень глубоко понимать причины, обусловившие его нынешний кризис. Да, таланты «трансформируются», «приспосабливаются» и, наконец, просто покупаются буржуазным обществом. Ведь общество имеет отлично отработанный механизм, настроенный на то, чтобы вовремя нейтрализовать социально активное и антибуржуазное искусство. В таких условиях художнику не всегда хватает энергии, чтобы бороться.

Оценим в этой связи следующие факты. С 1963—64 годов и по 1972—73 годы в Швеции было создано 224 художественных фильма. Из них 96 фильмов, то есть 40 процентов всей продукции, было выпущено тремя крупнейшими компаниями «Свенск фильминдустри», «Сандрус» и «Эурупа фильм», а 31 картина — компаниями, которые едва ли даже можно таковыми назвать, поскольку каждая из них смогла с грехом пополам выпустить только по одной картине, так как на большее у них не хватило средств. А сейчас вся шведская кинопродукция выпускается четырьмя компаниями: это те же «Свенск фильминдустри» и «Сандрус», плюс две новые: «Суидиш фильм продакшен» и «Суидиш фильм институт». За плечами этих четырех компаний стоит крупный капитал.

Как же складываются в таких условиях взаимоотношения художника с кинобизнесом и обществом? Чтобы привлечь к себе внимание, он выламывается из пределов общепринятого и распространенного. А потом, когда внимание привлечено, интерес публики разбужен, начинается период извлечения прибылей из завоеванного положения, эксплуатации успеха. Приходит пора интегрирования на равных в «общество потребления».

Как известно, Швеция — страна, лишенная сколько-нибудь серьезных революционных традиций, и то, что Видербергу, когда он выступал в своих фильмах 60-х годов с «классовых позиций», пришлось говорить не о современности, а об истории, с этой точки зрения симптоматично и знаменательно. Развитие в Швеции идет в других формах и на другом уровне. Так было в годы, когда признанным властителем дум шведской интеллигенции был Август Стринберг, так осталось и по сие время. Обратимся в этой связи к статье А. В. Луначарского «Великомученик индивидуализма. Август Стриндберг», написанной в 1912 году. «Скандинавские страны,— говорится в этой статье,— с их населением закаленных суровым климатом крестьян и рыбаков, большей частью в одиночку ведущих борьбу с природой, теперь, втягиваясь в капиталистический круговорот, сердцем своей интеллигенции, с невероятной глубиной переживают кризис современного индивидуализма.

Какие имена — Серен Киркегор, Генрик Ибсен, Арне Гарборг, Кнут Гамсун, Август Стриндберг! Никто, не исключая самого Достоевского, не изображал с таким терзающим и страдающим надрывом искания выхода изолированной личности»*.

Характеристика эта и сегодня звучит вполне современно. Как и тот портрет Стриндберга, который возникает из следующих строк критика: «Чуткий, как мимоза, к каждому прикосновению, бесконечно «сам по себе», не тер-

* А. В. Луначарский. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 5, М., 1965, стр. 218.

пящий никакого противоречия своему настроению,— Стриндберг, этот гипериндивидуалист, с силой болезни ощущал ту исключительность колюче обрисовавшейся личности, которая в меньшей степени является гордостью и мукой почти всякого интеллигента, особенно близкого к индивидуалистической среде мещанства и крестьянства, из которой интеллигенция вербуется»*.

Все это почти без поправок можно было бы сказать и о Бергмане. И не только о нем, а и о Видерберге так же, как это ни покажется неожиданным на первый взгляд. Потому что даже в годы, когда Видерберг создавал свои антибергмановские и антииндивидуалистические фильмы, где в центре стояли рабочие с их нуждами, стремлениями и борьбой, сам Видерберг не был уверен в правильности выбора, который сделал Джо Хилл. Не уверенный в том, каков должен быть «выход» из осуждаемого им общества, и есть ли он вообще, Видерберг спешил оговориться: «Я не пытаюсь указать какую-то точную социальную систему. Я не высказываю даже предположения, к а к и м следует быть хорошему обществу. Я чувствую только, что подталкиваю зрителя в каком-то направлении»**.

Конечно, создавая реалистическую картину капиталистического общества и правдиво рисуя портреты людей труда, какими он их видел в жизни, Видерберг «подталкивал» аудиторию в том направлении, в каком рано или поздно придется пойти Швеции. Но сам он резервировал для себя возможность интегрирования в буржуазное общество. Он был еще на гребне своего бунта против «системы», а его мысль уже искала пути, по которым можно было войти в общую колею, встать в число не бунтарей, а потребителей.

Для Бергмана такой альтернативы никогда не было. Все более углублявшийся в свой (вспомним это выражение Луначарского) гипериндивидуализм, он не искал контактов с «сытым большинством», а, напротив, упрямо, с какой-то отрешенной надменностью навязывал ему свою жестокую и — оскорбительную для мещанина — правду о нем. Он никогда не шел на сговор со зрителем, уверенный в своем артистическом снобизме, что зритель все равно, рано или поздно, придет к нему на поклон.

Не надо думать, что он был при этом совершенно равнодушен к тому, что о нем говорила молва. Иначе, зачем бы он стал так взволнованно расспрашивать Джеймса Болдуина: «Вы з а меня или п р о т и в?» Ему было нужно, чтобы его поняли, и поняли до конца, на всей глубине затронутых им проблем. В его «кровью сердца» оплаченных «свидетельских показаниях» говорилось и о том, как страшен мир буржуазного прагматизма, в котором человеку только и остается спрятаться в одиночество, и о том, как глубок общий кризис, охвативший все стороны бытия. Конечно, у молодых шведских критиков есть все основания для того, чтобы нападать на Бергмана за то, что он сам трагически и безысходно запутывал выдвигаемые в его фильмах проблемы, лишая зрителей возможности найти путь среди сплошного мрака буржуазной повседневности. Только критикуя мистицизм, декадентство и черный индивидуализм Бергмана, им все-таки следовало бы помнить и о том, что разочарование, отразившееся в лучших фильмах Бергмана, — это разочарование, которое содержит в себе и определенный заряд критицизма, способного пробудить совесть и чувство ответственности. Потому-то лучшие его фильмы, как бы ни были они отягощены неверием в человека и тем гипериндивидуализмом (в третий раз прибегаем к этому выражению Луначарского), каким до него были поражены и Киркегор и Стриндберг, все же противостоят «массовой культуре». Конечно, это противостояние не продуктивно, поскольку, хотя и совсем на другом уровне, кинематограф Бергмана тоже подавляет в человеке желание увидеть нечто сколько-нибудь приближающееся к его реальным проблемам, нечто помогающее понять и преодолеть структуру «потребительского общества», во власти которого все больше оказывается шведский кинематограф.

---

*А. В. Л у н а ч а р с к и й. Собрание сочинений, т. 5, стр. 219.

** «Film in Sweden», 2/71.

Владимир Валуцкий, Ал. Зархи

Повесть о неизвестном актере

1

Пал Палыч последнее время редко виделся с человеком, которого сейчас хоронили на маленьком тесном кладбище. Он встречал его порой в доме ветеранов сцены, куда приезжал навещать свою бывшую жену. Высокий старик в очках с толстыми стеклами, неправдоподобно укрупняющими глаза, еще год назад суетился в вестибюле, расклеивая объявления о мероприятиях, ругался с персоналом, не любил сидеть в комнате и всегда был на виду. Теперь он умер — тихо и естественно, как, впрочем, умирали все в этом доме, и похороны были такие же тихие, без рыданий и долгих надгробных речей. Пал Палыч стоял в сторонке, менее других причастный к происходящему, и смотрел, как мимо движется очередь стариков и старушек, одетых опрятно и старомодно,— чтобы бросить традиционную горстку земли. Делали они это по-разному и все несколько театрально — но это было не позой, а существом, ибо артист всегда останется артистом. Мария Бенедиктовна тоже бросила свою горстку, приопустившись на колено, и всплакнула. Пал Палыч подошел последним и, бросая землю, увидел край гроба, обитого веселенькой, голубой с оборками материей.

Потом все медленно шли обратно по аллее, к воротам, и Мария Бенедиктовна, совершенно уже успокоившаяся, говорила своим резковатым, мало изменившимся с молодости голосом:

— Так вот и тает наш выпуск... Коля ушел.. остались ты, да я, да кто еще?

— А Миша Тверской? — сказал Пал Палыч.— В прошлом сезоне Макбета сыграл.

— Ну — он далеко, в Москве... Ах, Коля тоже был бесподобный Макбет! Помнишь, в Астрахани, в двадцать седьмом году?.. В наши свадебные гастроли!

— Ты путаешь, Маша,— возразил Пал Палыч.— После свадьбы мы играли в Саратове. А в Астрахани играли — это уже когда родился Вадим.

В другое время Мария Бенедиктовна, может, поспорила бы, но сейчас спорить показалось ей бестактным, и она просто вздохнула.

— Летит время. Вадим мне что-то давно не писал... Он опять уезжает — в свое Марокко?

— На сей раз — в Браззавиль,— сказал Пал Палыч.

— Это где ж такое? — удивилась Мария Бенедиктовна.

— Далеко, Маша. В Центральной Африке.

— Боже мой, и жарища, наверное, в этой Центральной Африке!

Они остановились у ворот, Марии Бенедиктовне нужно было направо, к похоронному автобусу, поджидавшему близких покойного, Пал Палычу — налево, к вокзалу.

— Вот привезет Вадим Катеньку,— сказала Мария Бенедиктовна,— милости прошу десятого к нам на премьеру! Мы ставим «Виндзорских насмешниц», чудесный режиссер из Тобольска!.. Только непременно — с Катенькой, я по ней очень соскучилась.

— Непременно,— ответил Пал Палыч, хотя знал, что ни внучка Катенька, ни сын Вадим, ни он сам уже давно не были для жены главным в ее жизни. Поселившись в доме ветера-

нов, Мария Бенедиктовна прочно, самоотреченно и фанатично зажила его делами и заботами. Но так ей было лучше, а раз лучше — значит необходимо, и Пал Палыч это понимал.

Он улыбнулся ей на прощание — ободряюще, и она улыбнулась ему, давая независимой своей улыбкой понять, что в ободрении не нуждается, а ее уже звали от автобуса коллеги — и Пал Палыч, наклонившись, поцеловал жене руку — маленькую, сухую, никогда не знавшую привычной женской работы. И заторопился к вокзалу — во-первых, потому, что поезд отбывал скоро, а во-вторых, для того, чтобы быстрее уйти от длинной ограды, за которой чернели кресты и памятники: он не любил и избегал всего, что напоминало о старости, вечере и смерти.

Пал Палыч работал в театре, который был достопримечательностью и гордостью Белореченска, но обслуживал не столько сам маленький город, сколько окружавший его район. Поэтому большую часть времени труппа проводила в разъездах.

Вместе со всеми Пал Палыч трясся в автобусе многие сотни километров, вытаскивал машину из грязи в осеннюю распутицу, держал в пути на руках хрупкие предметы реквизита, помогал разгружать декорации с грузовика. Он играл в заводских и колхозных клубах, где сцена не позволяла развернуться фантазии режиссера, играл на стройках, в пионерлагерях, на баржах и просто — под открытым небом, на площадке грузовика, заменявшей сцену.

Ветер трепал билетные книжки у кассира, иногда сдувал реквизитную скатерть со стола, и зрители весело гонялись за ней вместе с актерами.

Он гримировался в диспетчерской железнодорожного узла, в вагончике полевого стана, ночевал в школе, на сеновале; часами ждал на маленьких разъездах проходящего поезда — это было трудно, но привычно, и тем милее казался родной Белореченск, когда заляпанный автобус возвращался на его улицы, останавливаясь то возле одного, то возле другого дома. Усталые актеры и актрисы с чемоданчиками выбирались из автобуса и скрывались в подъездах и за калитками. А автобус, постепенно пустея, приближался к центральной площади, где стояло старинное здание, и афиша у театрального подъезда уже объявляла, что вечером состоится очередной спектакль.

В тот вечер шел «Егор Булычов». За кулисами, тесными и полутемными, происходила обычная деловая толкотня: готовили реквизит для следующего акта, спешно подшивали платье молоденькой актрисе, браня при этом какую-то Светильникову, которая не во время уехала на кинопробу в Свердловск и заставила делать срочный ввод. Ждали выхода или пережидали паузу актеры, занятые в спектакле; робко жались у перил лестницы проникшие в святая святых девушки с цветами. Одна из них протянула букетик молодому актеру, игравшему в спектакле Звонцова. Тот принял букет небрежно, но с видимым удовольствием, выслушал застенчивые комплименты и, стрельнув у кого-то сигарету, направился по коридору к своей уборной.

Здесь топтался в растерянности немолодой, низенький помощник режиссера, которого в труппе все звали запросто — Гришей.

— Ты, Петя, это... погоди...— остановил он актера.— Там у Палыча — разговор...— и Гриша жестом и гримасой досказал, что разговор, судя по всему, непредвиденный и нежелательный.

— Ему же сейчас — на сцену,— сказал Петя.

— Вот я и дежурю,— озабоченно молвил Гриша.

Из-за двери и вправду слышались неразборчивые, но громкие голоса.

.

— А я отвечаю — нет! — кричал Пал Палыч, уже в костюме и гриме Трубача и, заглядывая в зеркало, взволнованно поправлял отклеивающийся ус.— И не желаю больше спорить на сей предмет — надоело!

Сын Пал Палыча Вадим — элегантный, коротко стриженный — стоял посреди комнаты,

курил и говорил, негромко, сдержанно:

— Я уже третий день здесь, отец...

— Так улетай — чего тебе еще нужно? Привез Катеньку — и отправляйся в свою Урунди-Бурунди...

— ...и третий день,— переждав ответ, продолжал Вадим,— тщетно пытаюсь понять хотя бы логику твоих возражений...

— Нету ее, нету никакой логики!..— Пал Палыч вздел на себя огромную медную трубу, проверил звучание. Вадим глядел на него с сожалением.

— Что тебя здесь держит? Если долг — ты свой долг, так сказать, перед зрителем выполнил... на двести процентов. Пора, честное слово, и о себе подумать, и о нас...

— Слушай! Уйди... Оставь меня в покое, умоляю! — воскликнул Пал Палыч.— Мой долг — не экспорт-импорт, я его на проценты не считаю!

Пал Палыч уже мало думал о предмете их разговора — он с тревогой чувствовал, что настроение, необходимое для сцены, ускользает, растворяется в ненужном озлоблении... А Вадим неторопливо прохаживался по комнате, оставляя за собой пахучие дымные ниточки, и формулировал — убедительно, четко:

— Тем более что от твоего упрямства в первую очередь страдает Катя, которая совсем отвыкла от дома. Ладно — мать, она всегда была эгоисткой, но ты...

— Не смей трогать мать! — закричал, вконец теряя самообладание, Пал Палыч.— Она святая женщина! Петя! — страдальчески простер он руки навстречу молодому актеру, который все же тихонько проскользнул в гримерную к своему столику.— Да что же это, что за напасть? Что за пытка такая! Объясни ты этому мучителю, что у меня сейчас — выход! Выход! — повторил он, вкладывая в это слово всю трепетность своего отношения.— Я роль забыл...— Пал Палыч в сердцах толкнул дверь и чуть не сбил с ног помощника режиссера.— Григорий! Я же просил — посторонних ко мне перед спектаклем не пускать!

— Так ведь...— пробормотал Гриша.— Сын...

— Хоть сам господь бог! — гремел Пал Палыч, удаляясь с трубой в направлении сцены.— Поставить солдат с саблями наголо! Роту!.. Батальон!

Петя, разгримировываясь, с любопытством поглядывал на Вадима.

— А я вначале подумал, вы — автор,— сказал он.

— Какой еще автор?

— Который для Пал Палыча пьесу пишет. Верещагин. Редактор нашей газеты.

Вадим с удивлением уставился на Петю.

— Вы не знали? Говорят, хорошая пьеса. Из театральной жизни, у Пал Палыча там — главная роль...

— Редактор районного органа?.. Пьесу? — Вадим усмехнулся.— И вы всерьез верите, что — хорошую?

— А что? — с простодушием отозвался Петя. Но в его живых глазах уже поблескивали и обида и неприязнь к этому покровительственному, отутюженному человеку.— Нас еще в школе учили: для актера главное — наив и вера.

— Это — в ваши годы, молодой человек! А — в его... Просто блажь какая-то! — снова заговорил Вадим об отце и опять заходил по комнате.— Сидеть здесь третий десяток лет, имея возможность играть в любом столичном театре,— это, знаете ли, не наив, это...

— А! Вот вы о чем,— догадался Петя и убежденно мотнул головой: — Нет, Палыч никуда не поедет.

— Почему? — воскликнул Вадим.— Объясните — почему?

— Не поедет — и все! — весело ответил Петя.— Потому что без Палыча — театра нет, и Палыча, значит, нет без театра. Он у нас — вроде как девиз. Или герб! Как же — без Пал Палыча? Вон,— кивнул Петя на приоткрытую дверь, откуда донеслись аплодисменты.— Слышите?

Вадим раздраженно дернул плечом и вышел из уборной.

Он проследовал по лабиринту темных коридоров, столкнулся с кем-то, спешившим

куда-то, сердито отбросил ногой какие-то картонные колокола... Из-за пыльной занавески пробивался свет и слышались поставленные голоса. Вадим выглянул и увидел зал — маленький, заполненный зрителями наполовину, увидел клеенчатые спинки пустых кресел, трещины на протекавшем потолке и — сцену, ярко освещенную и оттого нарядную.

На сцене бушевал Егор Булычов и кричал свое знаменитое «Глуши, Гаврило...».

А в зале, в первом ряду, сидела девочка лет двенадцати и смотрела на сцену большими, внимательными глазами, и руки держала сложенными — словно для того, чтобы раньше и громче всех зааплодировать актеру, который стоял напротив Булычова с трубой и дул в нее гулко, торжественно и самозабвенно.

— Не пойму,— говорил Пал Палыч, а со стены, с фотографии в рамке благовоспитанно жмурился мальчик с челочкой, в матроске с отложным воротничком.— Он ведь полмира исколесил, видел человеческое горе... В одной этой его Африке, я читал, миллион детей каждый год умирает с голода!.. Откуда же такая черствость, такая глухота душевная? Это — что? — посмотрел Пал Палыч на собеседника.— Это и есть — новая формация? Вы ведь не такой...

Собеседник Пал Палыча, Виктор Ильич Верещагин, человек тридцати двух лет, в очках и кожаной куртке, улыбнулся короткой, сдержанной улыбкой, как улыбаются люди, понимающие с полслова и на две фразы вперед.

— Я другого не пойму,— сказал он, рассматривая фотографию рядом, где, одетые по моде двадцатых годов, улыбались в объективе двое юношей и одна девушка.— Откуда у вашего Вадима такая неприязнь к матери?

— Я вам не рассказывал? — Пал Палыч вздохнул и тоже перешел к этой фотографии.— Меня оставляли в Москве, меня и вот — Мишу Тверского,— показал он,— слыхали, конечно? Он теперь — величина, юбилей скоро... а Маша — не устроилась, получила приглашение в Саратов, ну и я — махнул за ней... В Саратове ей тоже не улыбнулось, мы скитались, вначале вместе, потом — порознь, пока Маша не осела в Омске, а я — здесь... Вот Вадим и считает ее в чем-то виноватой, а в чем, собственно? Что человеку не повезло?.. Говорит — я ради нее предал карьеру...— Пал Палыч пожал плечами.— Почему предал? И что считать карьерой?.. Как по-вашему, по-нынешнему: разве я что-нибудь предал?

Верещагин смотрел на Пал Палыча пытливо и слушал с интересом.

— А вы сами как думаете?

— А я не думаю,— помолчав, ответил Пал Палыч.— Я людям нужен, я — как у вас, журналистов, говорится? — на переднем крае... И не хочу гадать, что было ошибкой, а что — нет.

Он проводил гостя в переднюю, помог снять с вешалки пальто.

— Только вы, пожалуй, в пьесу это не тяните, Виктор Ильич,— бог с ним! Мало что в жизни было — пишите о том, что всем интереснее, и про концерт у зимовщиков, на Святом Лаврентии — я вам нынче рассказывал — обязательно!.. Катенька! — засуетился Пал Палыч, открывая затрезвонившую дверь.

Девочка, которую мы впервые видели в зале, на «Булычове», вошла в переднюю, вежливо поздоровалась с Верещагиным и стала снимать пальто и боты.

— Наш главный зритель и меценат! — сообщил Пал Палыч Верещагину и спросил у Кати: — Ну-с, барышня, как вам нынче спектакль?

— Второй акт немножечно затянули,—ответила Катя, почему-то избегая глядеть в сторону Виктора Ильича.— Петя Стрижов — лучше всех. Григорий Степаныч на уходе опять чуть этажерку не свалил! — Катя засмеялась.— А Воронова мне очень понравилась.

Пал Палыч поглядывал на Верещагина с заметной гордостью.

— Это какая Воронова? Новенькая?

— Вместо Светильниковой играла. Очень

мила,— похвалила Катя.— Ей два букетика пионов подарили. Роман Семеныч говорит, у нее даже лучше Светильниковой получается...

— Ну, ладно, мы тоже — сами с усами,— гордость сменилась на лице Пал Палыча беспокойным смущением, и он покашлял.— Разбираемся, у кого лучше, давай-ка со своим уставом в чужой монастырь...

— Почему — чужой, он мой,— Катя дернула плечиком и пошла мыть руки.

— Чай на плите, рецензент столичный! — крикнул Пал Палыч вслед и, обернувшись к Верещагину, виновато развел руками.

— Что? — тихо спросил он.— Так и нет ничего от Ольги Сергеевны?

— Нет ничего, Пал Палыч.

— Вы ее, я слышал, отговаривали ехать в кино счастья пытать — вот она и обиделась,— сказал Пал Палыч.— Мы ведь, артисты, знаете, народ нелегкий, семь ворохов потрохов.

— Ему чего-нибудь попроще бы, а он...— Верещагин улыбнулся, и теперь, при ярком свете в прихожей, стало особенно видно, какая у него добрая, мягкая и усталая улыбка. — Ну... мне тоже пора — в свой монастырь.

— Все образуется — помяните мое слово,— Пал Палыч открыл Верещагину дверь.— И только пишите, Виктор Ильич, голубчик, дорогой, поскорее!.. Счетчик-то: тук-тук — стучит!..

Дверь захлопнулась, и Пал Палыч решительно направился на кухню, где Катя, сидя на табуретке, пила чай вприкуску.

— Ты что же это, Катерина? — с упреком спросил он от порога.

— Что? — невинно отозвалась Катя.

— Как — что?.. Кто тебя просил — про Ольгу Сергеевну?

Катя хрустнула сахаром.

— А они разве — муж и жена? И потом — все знают, что они поссорились.

— А тебя это не касается! — сердито крикнул Пал Палыч. Катя как ни в чем не бывало продолжала пить чай, и Пал Палыч молчал некоторое время, глядя на нее с неодобрением.— Злюка вы, Катерина Вадимовна, вся в отца!..

— Я ни в кого, я сама в себя,— независимо ответила Катя, сполоснула чашку и вышла из кухни.

2

Кончилось недлинное северное лето, облетели листья с деревьев.

По вечернему городу, от вокзала, мимо ресторана «Сибирь» со скворчащей неоновой вывеской — шла молодая женщина с чемоданчиком.

Улицы были немноголюдные, застроенные небольшими домами: где — старыми, с палисадниками; где — многоквартирными, новыми, в три этажа, но из всех домов, из открытых по случаю последнего тепла окон веяло одинаково уютно домашними запахами, столь не свойственными улицам большого города, где над всем главенствует запах асфальта и бензина.

Женщина свернула в переулок, почти неосвещенный, отчего окна едва проглядывались сквозь поредевшую зелень; подошла к дому с крыльцом, помедлила — и постучала.

На ступени упала полоса света, и в дверях показалась девочка.

— Здравствуй, Катя,— сказала женщина.

— Ольга Сергеевна? — удивилась Катя.— Вы вернулись?

— А что здесь такого удивительного?.. Пал Палыч дома?

— Дома.— Они вошли в комнату. На столе были разложены учебники, Катя готовила уроки.— Просто все в театре говорили, что вы уже не вернетесь. Вместо вас в «Грозу» Воронову ввели.

— Ты, я вижу, в курсе всех дел? — Светильникова усмехнулась.— Что же еще новенького, веселенького?

Они стояли друг против друга — Светильникова, не раздеваясь, Катя — не садясь за учебники.

— Скоро пьесу Виктора Ильича начнут

репетировать,— сказала Катя.— Он Палычу третий акт читал.

— Ну и что Палыч говорит — хорошая пьеса получается?

— Я лично вообще считаю,— молвила Катя с некоторым вызовом,— что Виктор Ильич очень талантливый человек.

— Ах да... ты ведь, кажется, была влюблена в него, немножко, верно?

Катя поджала губы и промолчала.

— А вас опять — не утвердили? — вдруг спросила она.

Ольга не отвечала, и, подняв глаза, Катя увидела, как она отвернулась и как беззвучно вздрагивают ее плечи. В это время грохнула на кухне охапка принесенных дров, послышался скрип половиц, звук шагов, и Пал Палыч в домашней вязаной куртке явился на пороге.

И тут напряженные нервы сдали — Ольга, по-прежнему не оглядываясь, разрыдалась. Катя смотрела на деда растерянно.

— Ступай, Катя,— Пал Палыч плотно прикрыл за ней дверь, подошел к Светильниковой и нерешительно остановился в двух шагах. Ольга продолжала плакать.— Это уж совсем не годится... Никуда не годится, Ольга Сергеевна!.. Не смейте раскисать!..

Поначалу ему показалось, что именно такие строгие наставнические слова должны быть произнесены сейчас, но тут же он понял актерским чутьем их ненужность и фальшь, понял и то, что сейчас больше всего на свете ему хочется пожалеть и приласкать эту женщину. Он осторожно дотронулся до Ольгиного плеча:

— Ну, ну... голубушка, милая... Ну, я все понимаю... А они там, как всегда — ни черта не понимают, и вообще всем этим пробам и конкурсам — грош цена, наплевать и забыть...

— В который раз? — Ольга резко и зло обернулась, но злиться было не на кого, Пал Палыч глядел на нее с таким искренним и необидным сочувствием, что Светильникова, всхлипнув, опустила ему голову на плечо, а он ее бережно погладил.— Бездарь я и ничтожество, и больше ничего...

— Как это — ничего? — возразил Пал Палыч горячо и грозно.— А кто у нас лучшая Лиза в «Живом трупе»? А Катерина?

— Вороновой заменили, знаю уже...

— А это вы сами виноваты, голубушка: третий раз уезжаете — кто-то должен играть!.. Все у вас состоится, Оленька,— и молодая вы, и красивая, и любит вас хороший человек...

Ольга слушала и — оттого, что слова были добрые и оттого, что первый взрыв прошел — слезы постепенно просыхали.

— Ой ли, Пал Палыч,— сказала она, отходя.

— Ей-богу,— возмущенно воскликнул Пал Палыч,— вы, как дети малые! Подумаешь, великое дело — ссора! Да он только и говорит о вас, аж надоело! Узнает, что вы снова дома — до потолка от счастья запрыгает, даром, что — главный редактор, честное слово! — Ольга улыбнулась, и Пал Палыч, очень этим обрадованный, развеселился: — А мы сейчас — пир закатим, по случаю вашего возвращения! Будем вино пить и киношников бранить — идет?.. Я сейчас... айн момент!

Пал Палыч выбежал на кухню, поставил на плиту чайник; радостно суетясь, достал парадные сервизные чашки, высокие бокалы, извлек из холодильника бутылку вина, апельсины; составил все это на расписной поднос, грациозным жестом официанта взял поднос в левую руку — и, ухмыльнувшись выдумке, перекинул через локоть, для пущего сходства с официантом, полотенце. Напевая, он распахнул дверь.

В комнате была одна Катя, она сидела за столом, над раскрытыми книгами.

— А где же...— начал было Пал Палыч и смолк.

Катя дернула плечом и углубилась в учебник.

Пал Палыч постоял немного в дверях — и медленно побрел обратно. По дороге он остановился у высокого зеркала в прихожей. И долго и невесело глядел на отражение пожилого человека в вязаной кофте с подносом в руке и с залихватским полотенцем, переброшенным через локоть...

В ночной редакции верстался номер. На стол главного одна за одной ложились гранки и недоверстанные полосы — и так же мгновенно исчезали, словно с печатного станка.

— Передовую — в набор,— синий карандаш размашисто подписывал фамилию — Верещагин. И сотрудник убегал в типографию.— Почему материал о конференции загнали на третью полосу? — сердито, но не повышая голоса, спрашивал Виктор Ильич у следующего.— Переставьте на первую, и что за заголовок?.. Таких уже лет двадцать не сочиняют...— Он подумал и быстро написал новое название. Спросил: — Что у нас еще для четвертой полосы? — и поскольку ответом было молчание, поднял голову.

Напротив стола стояла Ольга.

— Материал для хроники,— сказала она.— Для скандальной.

Она ждала, что он спросит ее, но он не спрашивал, просто молча глядел и радовался ее появлению, а смысл сказанных слов как будто и не дошел до него. Светильникова поставила чемодан, прошлась по кабинету, дотрагиваясь пальцами до влажных, развешанных у стен полос — а он провожал ее любящим и радостным взглядом.

— Ты прямо с вокзала,— сказал он, наконец.— Я скажу, чтобы принесли кофе.

Она ответила отрицательным кивком, задержалась у полки с раскиданными по ней страницами, написанными от руки, выбрала менее других исчерканную.

— «Сцена представляет собой разрез вагона агитпоезда. Справа — костюмы и реквизит, слева — большой плакат: «Даешь Магнитку!» — Ольга оглянулась на Виктора Ильича: — Извини, это, наверное, пока — секрет?

— Нет, почему же,— сказал Верещагин.— От тебя — нет.

Она помолчала и тихо положила листок обратно.

— Слушай,— вдруг спросила Ольга и поглядела на Виктора Ильича.— А если ее не примут?

— Кого?

— Твою пьесу. Скажут, что все это никому не интересно... что эта штука слабее, чем «Фауст» Гете?

— А,— улыбнулся он.— Не бойся. Если не примут — я не застрелюсь.

Она глядела на него испытующе.

— Ну да... У тебя ведь есть основная профессия, а это же так — для души... А вдруг ты на самом деле — большой талант, как утверждает наша общая знакомая? А мне, и правда, пора кончать гоняться за синей птицей...

— Я не знал, что это тебя так обидит. Прости, я был не прав.

— Нет, ты всегда прав, Верещагин, мудрый, талантливый человек... Я смирюсь. Обещаю тебе — смирюсь,— повторила она покорно.— Только ты пиши, пиши, я тебя очень прошу... Ты станешь знаменитым, может быть, даже — выдающимся, а я буду тобою тихо гордиться... Но и ты, Верещагин, гордись, что тебя любит такая красивая женщина и молодая!..— Светильникова заглянула в зеркало.— Немного усталая, но это пройдет.— Верещагин молчал, и она спросила: — Тебе этого мало?.. Почему ты молчишь?

— Я думаю,— сказал он.

— О чем?

— А если завтра опять придет телеграмма?

— Нет...— она покачала головой.— Никуда я больше не поеду. Ведь это же правда, Палыч мог играть в любом столичном театре? А остался здесь, потому что любил. И ты написал об этом пьесу... Значит, так нужно? Значит — можно?

3

Прошел еще месяц, и наступила настоящая осень. Каждую неделю театральный автобус отправлялся в рейс по району.

И опять были дороги, шоссейные и проселочные, и это было привычно и неизменно, как неизменны были аплодисменты зала — то маленького, на полсотни человек, превращенного в театр из рабочей столовой, то усе-

янного людьми склона горы — естественного амфитеатра на открытом воздухе.

Автобус пробирался сквозь тайгу по недавно проложенной лежневке — и начинался концерт на лесосеке; он въезжал в ворота воинской части — и бритоголовые новобранцы дисциплинированно, молчаливо сопереживали Дездемоне и осуждали коварство Яго.

А после каждого спектакля артистам дарили цветы, особенно трогательные в этих местах и в это время года; и обязательно выходили на сцену представители общественности, говорили теплые слова и вручали вещественное подтверждение зрительской благодарности: то ли в виде грамоты, то ли — альбома, то ли сувенира — вазы с надписью, макета буровой вышки, маленького бронзового танка или же просто куска руды, добытой на прииске в памятный театральный день...

Главный режиссер театра Роман Семенович Знаменский, покусывая дужки очков, взволнованно бегал по своему кабинету:

— Но, милый Виктор Ильич, литература и сцена — небо и земля! Вы не театральный человек, поверьте, это будет равносильно провалу спектакля!

Кабинет Знаменского, и без того небольшой, тесный, наполовину был занят полками с вещами странными, явно подарочного происхождения — своеобразным музеем. Верещагин стоял спиной к Знаменскому возле одной из полок.

— Я, конечно, не театральный человек,— отозвался он.— Но, насколько мне известно, возраст на сцене — условен?.. И гримом можно достичь...

— Да, можно, все можно! — перебил Знаменский.— Вы думаете, я не прикидывал так и сяк, не продумывал сто «за» и тысячу «против»? Распределение ролей — это половина режиссуры! Герой тянет за собою весь ансамбль! А в вашей пьесе должна играть молодежь: Андреев, Стрижов... Светильникова... Милый Виктор Ильич, вы должны мне помочь!

— А вы и в Чекурдахе играли? — Верещагин рассматривал чучело черно-бурой лисицы на подставке с дарственной надписью от работников зверосовхоза.— Это же километров триста?

— Нас колеса кормят...— Знаменский не склонен был отвлекаться.— Виктор Ильич, дорогой, понимаю, что — неприятный разговор, но от него не уйти!..

Верещагин обернулся:

— И вы все это беретесь ему сказать?..

— Если бы я мог! — Знаменский горько вздохнул.

— Значит, вы хотите, чтобы это сделал я?

— Но кто-то ведь должен сказать!..— режиссер в отчаянии снова забегал по комнате.— Альтернативы нет, поверьте человеку, который поставил шестьдесят спектаклей! Молодой актер даст роли второе измерение. Стереоскопию!.. Наполнит сегодняшним ощущением жизни!.. Современными интонациями! А это самое ценное в вашей пьесе, голубчик, Виктор Ильич, неужели она вам не дорога!..

— Знаете,— подумав, сказал Верещагин.— Если все так непросто, я лучше, пожалуй, заберу пьесу, и...

— Великолепно! — воскликнул Знаменский.— Благородно! Забирайте!.. Но садитесь уж тогда заодно на мое место — и сами объясняйте, почему подвели театр, труппу, меня!..

— Роман Семенович, междугородняя,— просунулась в дверь секретарша.— Из Вилейки звонят...

— Что там еще? — режиссер с досадой вышел к телефону в приемную, оклеенную афишами.

— Наших ждали к трем,— сказала секретарша.— А их все нету.

— Да, это я,— режиссер взял трубку.— Правильно, должны прибыть в три.— Он посмотрел на часы.— А в Межгорье звонили? Узнайте...

— Вы, наверное, Ольгу Сергеевну раньше увидите?..— шепотом сказала секретарша Верещагину, шаря на столе.— Ей тут письмо.— И протянула конверт.

— Выехали?.. Когда?..— Знаменский поднял тревожный взгляд на Верещагина.— Нет, больше никуда, только к вам. Хорошо...

Вот видите! Час от часу не легче,— положив трубку, сообщил Роман Семенович.— Театр пропал.

Автобус стоял под дождем, завалясь на задние колеса, просевшие в трясину. Он был пуст, и окна его в свете костра проглядывались навылет — а вокруг автобуса ходил шофер в плащ-палатке и, бормоча что-то, беспрестанно с недоумением заглядывал под днище, словно надеялся этим оживить безнадежно завязнувшую машину.

— И не смейте ни думать, ни гадать, Ольга Сергеевна,— говорил, шагая, Пал Палыч.— Он славный человек, у меня — нюх на хороших людей!.. Вы будете с ним счастливы.

Артисты шли, растянувшись цепочкой. Дождь не переставал, в темноте местность была не видна; только угадывалась на несколько метров вперед дорога, а над ней нависали черные, чугунные ели. Светильникова старалась шагать в ногу с Пал Палычем, но обувь скользила, и ветер все норовил вырвать из рук зонтик.

— Они были счастливы и умерли в один день... в тихом городе Белореченске,— грустно улыбнулась Светильникова.

— А что вы думаете,— сказал Пал Палыч.— Не было бы на свете этого тихого города — не шагали бы мы с вами сейчас вот так, рядышком, и не рассуждали бы вот так, по душам, о вечных проблемах бытия...

— Под зонтиком, среди тайги, в пятистах километрах от Омска... и в трех тысячах — от Москвы...

— И это — не беда. Нужно только представить себе, Оленька, что когда мы трясемся в автобусе, топаем пешком, клянем свои невзгоды — где-то на совсем крошечной точке земли, откуда и Белореченск кажется Москвой, нас ждут люди. Не нас ждут. Ответа от нас ждут — на свои вечные проблемы!..

Светильникова поглядела на Пал Палыча: шел он твердо, нес на плече коробку с реквизитом и в мокром, застегнутом у ворота плаще выглядел, как в шинели — надежно, даже воинственно.

— Мне всегда так спокойно с вами, Па-алыч!.. Как дома, с мамой...

— Ну-с... хоть это и не лучший комплимент, который хочет услышать мужчина...— Пал Палыч улыбнулся: — И на том мерси! И давайте-ка руку, здесь колдобина...

Ольга протянула ему руку — и они пошли дальше.

Странная это была процессия.

Мужчины и женщины в городской одежде, скользя и спотыкаясь, укрываясь от дождя тонкими неуместными здесь, среди тайги зонтиками, шли молчаливо и медленно — потому что несли с собой костюмы в чемоданах и детали декораций — венецианское окно, фонарь; шли устало, но сосредоточенно, как идут люди на службу... И впереди всех шагал помреж Гриша с длинной палкой, как с посохом, ощупывая ею провалы размытой дороги...

— А все ушли...— двое мальчиков подозрительно глядели на незнакомых людей, грязных, замызганных глиной по пояс, нежданно возникших из ночи в городке строителей.

Собственно, это был не городок и даже не поселок, а всего лишь несколько жилых вагончиков и два склада; и единственный фонарь на столбе освещал его весь целиком.

— Что значит — ушли? — Гриша стоял по-прежнему впереди всех, со своей длинной палкой.— Мы пришли, а они ушли? Куда же они ушли?..

— Артистов искать,— сказал мальчик постарше, а другой, помладше, у которого, в силу возраста, было меньше подозрительности, пояснил:

— Тут один дядька на вертолете прилетел. Он сказал — артисты в тайге потерялись. Все сели на самосвал и поехали.

— Не все,— уточнил мальчик постарше.— Кто со смены, те спят, а когда артистов найдут, велели, чтоб их разбудить... По радио всему району розыск объявлен.

— Вот те раз,— озадаченно произнес Гриша.— А вы что здесь сидите?

Старший мальчик замялся, а младший ответил:

— Места стережем!

За взрытой землей и штабелями труб виднелся свежесколоченный помост и ряд скамеек, где лучшие передние места были прикрыты толем и заабонированы кирпичами.

— Вот те раз,— повторил Гриша и посмотрел на стоящего рядом Пал Палыча: — Что же нам, Паша, теперь делать?

— А что, Гриша, делают в таких случаях? — Пал Палыч поднял с земли металлический стержень и направился к рельсу, висящему на столбе.— Дают звонок к началу спектакля!

Он ударил по рельсу — и густой звон понесся над поселком и над тайгой.

Вертолет шел низко, раскачивая ветром от винта верхушки елей. Верещагин смотрел в окно, но кроме темного лесного массива, кроме светящейся у горизонта широкой реки, ничего не видел. Пилот переговаривался с землей по радио: «Третий, я — седьмой, прием...» — но в переговорах этих тоже, видимо, не было ничего утешительного.

— Нет их здесь, Виктор Ильич. Нефтяники весь квадрат прочесали.

Тайга за окном накренилась, остановилась на секунду и понеслась в обратном направлении.

Верещагин теребил в руках неприкуренную сигарету. Дело могло, действительно, обернуться нешуточно, он знал, он не первый год жил здесь: тайга, ночь, непогода, и артисты — не охотники, не геологи, у них и карты нет с собою. Во-вторых, там была Ольга. И это, может быть, заслоняло собой все остальное.

— Иду на Вилейку,— сообщал пилот по радио.— Прошу вызвать третий, я седьмой, прием...

— Погоди! — приподнялся Верещагин.

Справа на земле, словно впечатанный в тайгу, показался маленький светящийся островок. Вертолет изменил курс. Островок приближался... Скоро Верещагин различал уже и вагончики поселка, и толпящихся людей, и сцену, залитую светом фар от двух самосвалов...

Они сели неподалеку, Верещагин первым соскочил на землю. От импровизированной сценической площадки к вертолету бежал человек в полосатом костюме шута и кричал, сердито размахивая руками:

— Глуши мотор!.. Мотор глуши скорее!

Лопасти замедляли движение, и в наступившей тишине стало слышно, как звенят на колпаке сердитого «шута» бубенчики.

— Так это, значит, ты — дядька с вертолета?..— Светильникова, в длинном платье шекспировской эпохи, гримировалась в вагончике, превращенном в гримуборную, а Верещагин сидел рядом.

Вокруг была обычная закулисная суматоха, усиленная теснотой пространства. Артисты вбегали и выбегали, поправляли грим и парики.

— Ну, вот видишь, все обошлось благополучно, я и на этот раз никуда не потерялась.— Светильникова улыбнулась отражению Виктора Ильича в походном зеркальце.— А ты испугался? Скажи.

— Испугался. Думал, депеша не найдет адресата,— тоже улыбнулся Верещагин.— Тебе письмо...

— Письмо? — живо обернулась Светильникова и схватила протянутый конверт. В это время высокий блондин, артист Лузанов, уже давно что-то недовольно бормотавший, попросил ее:

— Оля, пробежим текст? «Кто даст кинжал мне, чтоб с собой покончить?»

— «Лишаюсь чувств»,— отозвалась Светильникова. Она читала письмо.

— «Уйдем! Разоблаченье этих дел сразило дух ее». Или — «сломило»? Виктор Ильич, вы не помните?.. По-моему, лучше «сразило», да?

Верещагин видел, как все поспешнее бегают глаза Оли по строчкам письма. И новая, едва улегшаяся волна тревоги снова рождалась в нем.

— Что-нибудь случилось? — осторожно спросил Виктор Ильич.

— Да... нет,— Светильникова рассеянно кивнула, потом покачала головой.— «Кто обвинял — тот знает, я не знаю»,— она дочи-

тывала письмо.— «И если с кем-нибудь была я ближе, чем допускает девичья стыдливость...»

— «О, рок, не отклоняй десницы тяжкой»,— подхватил Лузанов, никак не попадая рукой в рукав камзола.— «Смерть — лучший для стыда ее покров...»

Верещагин поглядел на часы.

— Как ни лестно сидеть рядом с принцем и дочерью мессинского губернатора — мне пора... Нужно еще подписать номер.

— Что? — Светильникова подняла глаза от письма, и в них Верещагин прочел неожиданное, радостное известие.— Ах, да, конечно... до завтра!..

— Геро, не отвлекайтесь,— требовательно заметил Лузанов.

— Извини... «Отец мой, докажи, что я с мужчиной вела беседу в неурочный час...»

Верещагин поднялся, но медлил, не уходил, о чем-то раздумывая.

— Мне бы Пал Палыча, на несколько слов... У него скоро пауза?

— Ольга Сергеевна, где же вы? — заглянул в вагончик взъерошенный Гриша.

— Иду!.. Что ты,— бросила Светильникова Верещагину уже на бегу, оглядывая себя последний раз в зеркальце.— К Пал Палычу во время спектакля — ни на пушечный выстрел! Опасно для жизни!..— она прощально махнула рукой и исчезла. Верещагин услышал аплодисменты и Ольгин голос:

Ступай, скорее, Маргарита, в зал,
Там ты найдешь кузину Беатриче,
Беседующей с Клавдио и принцем...

— «Кто даст кинжал мне, чтоб с собой покончить?» — откашлявшись, снова начал Лузанов. Верещагин оглянулся, но Лузанов смотрел на него невидящими глазами и повторял фразу вновь и вновь на разные лады.

В вагончике спешно догримировывались, поправляли костюмы; пожилая, усталая актриса, кузина Беатриче, уже на выходе, просила Гришу застегнуть на спине непослушную молнию. И Верещагин, как часто случалось с ним и прежде за кулисами, почувствовал себя чужим, неоднородным и непричастным к происходящему наблюдателем.

Он спрыгнул на землю с досок, проложенных между сценой и вагончиком; обойдя сцену вокруг, увидел зрителей. Было их в этом зале на открытом воздухе человек сто, значительно больше, чем жило в поселке, и Верещагин понял, что здесь не только местные, но и те, кто принимал участие в поисках. Зал быстро и охотно вживался в действие, смеялся, часто аплодировал — и Пал Палыч на сцене в костюме монаха поднимал руку, не то останавливая хлопки, не то сопровождая реплику:

Подождите!
Я в этом деле вам подам совет!..

Верещагин уходил все дальше от сцены, от нацеленных на нее грузовиков с включенными фарами. Захлюпала под ногами непросохшая после дождя грязь. Последний раз он увидел Ольгу уже через головы самых дальних зрителей, сквозь поднимающиеся над ними частые папиросные дымки.

А Светильникова его не видела. Она играла радостно и легко и не замечала ни ночного осеннего холода, ни влажной обуви — и монах с лицом Пал Палыча склонялся над ней и произносил торжественно:

- Умри, чтоб жить! И может быть твой брак
Отсрочен лишь?..

И губы его еще продолжали шевелиться, но последующие слова заглушил на минуту рев вертолета. Светильникова подняла глаза к небу — и увидела, как перемигиваются огоньки под удаляющейся тенью.

Автобус въехал в город на рассвете.

Изнутри он выглядел обжитым, как бы продолжением кулис: здесь так же висели на плечиках, свешивались с полок костюмы, громоздились коробочки с гримом, и была та же доверительная, полусемейная закулисная обстановка, когда не кажется странным, что кто-то положил голову соседу на плечо и спит, а рядом кто-то повторяет роль, а кто-то рядом вяжет, а кто-то — ест или играет на гитаре. Правда, сейчас в автобусе было непривычно тихо, не слышно было ни смеха, ни анекдотов, потому что прошедшая ночь была тяжелой и переезд — долгим.

Светильникова достала из сумочки конверт, оглянулась на Пал Палыча, мгновение поколебалась — и решилась:

— Пал Палыч, только вам!.. Меня вызывают в Москву.

Пал Палыч взял протянутое письмо, молвил: «Ого!» при виде внушительного бланка, прочел — и вздохнул.

— Когда я у них в театре летом была — не удержалась... подала документы, на конкурс... И вот... Смешно? — Она видела, что Пал Палыч расстроен, и старалась говорить проще, небрежнее, с бесшабашной улыбкой.— А вдруг — чем черт не шутит, была не была, а, Пал Палыч?..

Автобус остановился, двое актеров направились к выходу, и помреж, проснувшись, напоминал им о дневной репетиции.

— А ему... сие ведомо? — спросил Пал Палыч.

Светильникова покачала головой.

— Не могла сказать... Но нам дальше нельзя так — между правдой и ложью...

— Какой ложью, Оленька?

— Я обещала, что — смирюсь. Неправда. Все время только и думаю: господи, неужели это — на всю жизнь, неужели теперь даже мечтать нельзя ни о чем?.. Значит, я не смирилась, нет — только затаилась до поры... Я знаю, вы меня осуждаете, Пал Палыч.

— Отчего же...— грустно глядя на бритый затылок Гриши, промолвил Пал Палыч.— Москва для актеров — земля обетованная.

— Только попытаться, Пал Палыч! — подхватила Светильникова.— Последний раз — и пан или пропал, окончательно, навсегда!.. Не молчите, Па-алыч, милый, ведь вы единственный здесь человек, который может сказать: да или нет!

— Ольга Сергеевна, вам выходить,— шофер остановил автобус.

— Скажите, Палыч,— говорила Ольга, собирая вещи,— как вы скажете — так я и решу!..

— Нет... такого права — увольте, не приму...

— Ну, скажите, как думаете, только — как на духу!..

— Как думаю... конечно, сказал бы: оставайтесь... Да ведь если вы останетесь — значит и эта ваша неправда останется с вами? Поэтому решайте, как душа велит. А я, старый безбожник, свечку за вас поставлю, Ардальону и Порфирию — они, говорят, заступники актеров...

— Па-алыч!..— протянула Ольга, благодарно коснулась его руки — и побежала к выходу.

— Репетиция — в три,— строго заметил ей вслед Гриша.

Автобус тронулся дальше, и Пал Палыч долго глядел на удаляющуюся за окном фигурку...

Ольга открыла калитку палисадника, вошла во двор.

На крыльце дома сидел Верещагин.

— Что ты здесь делаешь? — удивилась Ольга.

— Пришел спросить...

— О чем?.. В такую рань?..

Верещагин поднял на нее глаза и посмотрел в лицо:

— Что же все-таки было в этом письме?

Светильникова поникла вся как-то разом, не ответила — и медленно опустилась на ступеньку крыльца рядом с Верещагиным.

4

На столике секретарши Знаменского лежала снятая телефонная трубка.

Дверь кабинета на минуту приоткрылась, оттуда стал слышен голос, монотонно читающий,— и в приемную вышел заведующий труппой Ферапонтов, кого и ожидала лежащая трубка.

— Ферапонтов слушает,— сказал он.— Да, десятого в клубе колхоза «Белые Ключи». Почему? А, замена. Ясненько, записываю...

— Ну, как? — кивнула на дверь секретарша.

— Последнюю картину дочитывает,— Ферапонтов положил трубку.

— А как — пьеса?

— Хорошая, декораций мало, возить удобно. Прошу вас, вывесите на доске, что в Бе-

лых Ключах вместо вечернего — утренник, «Том Сойер». Все подписались? — взял Ферапонтов со стола тяжелую, золоченую, поздравительного назначения папку.

— В адресе? Нет, Стрижов, кажется, и Репина...

— Ясненько,— сказал Ферапонтов, взял с собой папку и снова исчез за дверью.

В кабинете собралась вся труппа, оттого было тесно и душно. Актеры постарше и руководство сидели за столом; кому не хватило места, принесли стулья, молодежь по-свойски, в обнимку теснилась на музейных полках и подоконниках.

Верещагин собирал странички рукописи. Светильникова глядела на Верещагина со странным выражением недоверчивого удивления. Молодые артисты значительно переглядывались друг с другом, и была та самая минута скованной тишины, которая наступает после того, как дочитана последняя строчка.

— А верно,— спросил Лузанов с подоконника,— что в основе пьесы — биография нашего Павла Павловича?

Все посмотрели на Пал Палыча, потом — на Верещагина.

— В общем, верно,— сказал тот.

— Конечно, не в прямом значении биография,— пояснил Пал Палыч. В день читки он выглядел нарядным, как именинник, и выбрит был глаже обычного.— В конце концов, я, видите, жив, и сижу тут! Это и моя судьба, и, если угодно, любого из нас... Да вот — хотя бы Лидии Анатольевны! — повернулся он к пожилой актрисе, задумчиво сидевшей напротив с мятым кружевным платочком в руке. Она кивнула.

— Ах, как славно, как чудесно!.. до мурашек хорошо!..— актриса вытерла платочком глаза и спрятала его за рукав.— Потому что все — правда, потому что это — о нас, какие мы есть, без прикрас и без насмешки, и так просто... А ведь жизнь и складывается из того, что кто-то пришел, кто-то ушел, полюбил, разлюбил... умер... Низкий поклон автору! — Она поклонилась Верещагину.— Мы ведь... не секрет! Всю жизнь живем ожиданием своей роли, и чаще всего уходим к месту успокоения, так и не сыграв ее...— Актриса снова потянулась за платочком, но махнула рукой, улыбнулась сквозь навернувшиеся слезы.— Мне здесь нет роли, а все равно — жить хочется, и я так рада за Пал Палыча...

— Да, брат,— тоже растрогался и высморкался седой, широколицый актер.— Роль — просто объедение! Начнешь репетировать — буду приходить, сидеть в уголочке и... нет, не подсиживать! Завидовать!

— Но ведь Пал Палыч уезжает? — вдруг подал голос Ферапонтов, и все удивленно повернулись к нему, и больше всех был поражен сам Пал Палыч. Он даже привстал:

— То есть... кто уезжает? Куда?

Знаменский покашлял и потянулся за папиросами.

— Да нет... никто не уезжает, и вообще — при чем здесь это...— он бросил досадующий взгляд на Ферапонтова, однако тот был человеком нечутким, дотошным:

— Простите, Роман Семеныч, вы сами говорили, что есть решение командировать Пал Палыча Горяева в Москву на чествование народного артиста Тверского в ноябре сего года, и вот — я уже оформляю поздравительный адрес,— продемонстрировал Ферапонтов папку.

— Так это же на недельку! — протянул широколицый актер.— Ах, Мишка, стервец,— качал он головой, рассматривая адрес.— Неужели ему уже семьдесят? Громкая дата!

Верещагин вопросительно поглядывал на главного режиссера, но тот курил, глаз не поднимал и явно чувствовал себя неловко.

— Вы меня не так поняли, Петр Савельич,— тихо сказал он.

— Тем более, я хочу ясности,— не унимался Ферапонтов.— Занятость вы спросите с меня, начнутся репетиции, а неделька в Москве — это, смотришь, день приезда, день отъезда — весь месяц...

— Товарищи! — не выдержал и тоже поднялся Пал Палыч.— Или я сошел с ума, или... Какой день отъезда? Какого приезда? Тут — главное дело моей жизни!..

— Конечно, конечно,— заговорил Роман Семенович с облегчением, что заминка проходит.— Наше решение было чисто предположительным, так что вы, дорогой Пал Палыч, ни о чем не волнуйтесь...

— Как я могу не волноваться,— отозвался Пал Палыч.— Я здесь для того и нахожусь, чтобы волноваться!.. А Тверскому я напишу! — повернулся он к Ферапонтову.— Что приехать не смогу, что приступаю к репетиции новой пьесы!.. Мы с ним старые друзья— он поймет.

В тот вечер выпал первый снежок. Артисты, не занятые в вечернем спектакле, выходили со служебного входа, шумно дивились случившейся в природе перемене и неожиданной белизне улиц и крыш. Кидались снежками.

Верещагин и Ольга пошли от театра пешком, через запорошенный городской сквер. Следы печатались на нетронутом снегу. Светильникова молчала, и лицо ее сохраняло все то же странное выражение, что и на читке.

— Верещагин,— вдруг произнесла она, и Виктор Ильич даже вздрогнул от внезапной официальности ее тона.— Вы хотели знать, что было в письме?..— Ольга сделала паузу, и он ждал.— Ну, так вот — у меня тоже праздник. Меня приглашают в Москву! — Он молчал.— В театр. Академический! — Его молчание сделалось ей невыносимым: — Что же ты? Поздравь меня! Верещагин!..

— Я так и знал,— сказал Верещагин и медленно пошел по аллее.

— Что ты знал? — Светильникова догнала его, забежала спереди.— Ты меня не знал, вот что самое печальное. А я-то все ждала, когда же ты скажешь: Оля, неужели у тебя и вправду не осталось ни на копеечку надежды и самолюбия?.. Нет. Ты молчал, ты был очень занят — ты писал свою пьесу...

Он остановился и обернулся:

— Покажи письмо.

— Зачем?

— Ты опять едешь на какой-нибудь конкурс, тянуть лотерейные билетики. Не достаточно ли, Оля, обид и болячек?

— Ты мне не веришь? Вот как...— Светильникова грустно улыбнулась.— Не веришь — ни мне, ни в меня... Как же ты можешь тогда говорить о любви?

— Для меня любить,— сказал Верещагин,— это прежде всего значит быть вместе.

— Но ведь ты не поедешь со мной?.. Нет,— убежденно покачала она головой.— Кто же здесь без тебя будет придумывать заголовки для первой полосы: «Не отставать», «Не останавливаться на достигнутом»?.. А я... знаешь, что самое страшное? Иногда я думаю: и чего это вам, Ольга Сергеевна, желать лучшего: клуб химиков, канатный завод, колхоз «Богатырь»... Катерина в очередь с Вороновой...

Он слушал ее озадаченно, удивленно:

— Что с тобой, Оля? Какая пошлость!

— Нет, Верещагин,— какой эгоизм! Ты всегда смотрел на все только со своей колокольни... А она — низенькая, дальше соседнего района не видно...

— Чего не видно, о чем речь?

— Искусства! Вот о чем. Большого, настоящего! Вечного, великого!

Он ничего не понимал.

— Ты что — дразнишь меня? Оля!

— Нет!..

— Мне казалось — величина искусства не зависит от географии!

— Слова! Газета! Мура!

Верещагин ошарашенно смотрел на нее. И она — на Верещагина, задним числом понимая, что сказано лишнее, беспощадное и, может быть — непоправимое. И, чувствуя приближение стыдных слез, Светильникова отвернула лицо.

— Прости... Это ведь твоя профессия — выражать мысли правильно, и так, чтобы никому не было обидно... А я — хорошо говорю только когда автор написал... Но я чувствую: я должна ехать! Особенно сейчас... Пойми, ты ведь умный, тонкий человек!.. Доказать, что тоже на что-то гожусь... Ведь иначе...

— Что — иначе? — он отстранил ее лицо, чтобы лучше видеть, и глядел в глаза, темные, немигающие.

— Иначе... Я тихой родилась, но у меня так: или все, или — петля...

5

Десятого числа, как обещал, Пал Палыч вместе с Катей приехал к Марии Бенедиктовне на премьеру «Виндзорских насмешниц».

Сцена в зале дома ветеранов выглядела неестественно маленькой — как экран телевизора. Актерам на ней было тесновато, но декорации были настоящие, исполненные даже с налетом экстравагантности: стилизованный замок, крошечный колодец посреди дворика, южные деревья; была там и пальма, которая обычно украшала столовую. И костюмы были выдержаны в духе эпохи, а главное — актеры играли неподдельно, с чувством и азартом, разве что чересчур шумно и старательно.

Катя узнала Марию Бенедиктовну не по внешности, сильно омоложенной гримом, а по резковатому голосу с капризными нотками: как раз Мария Бенедиктовна отчитывала служанку, бойко, по-театральному, подперев руки в бока.

Игра Марии Бенедиктовны показалась Кате какой-то натужной и фальшивой. Однако зал, видимо, так не считал: чуть ли не на каждую реплику раздавались аплодисменты и — что больше всего изумило Катю — громкие одобрительные возгласы. Она никогда не думала, что можно вести себя так неприлично в театре. Лысый старик в бабочке непрестанно хохотал рядом — округло и смачно, и уже два раза успел крикнуть: «Браво!»

Все это походило на какую-то игру, законы которой Кате были неизвестны, но хорошо известны сидящим в зале и суетящимся на сцене.

Это было трогательно — и в то же время вызывало тревожную жалость и ощущение своей неуместности среди людей, живущих другой, может быть, придуманной жизнью.

Катя осторожно покосилась на Пал Палыча.

Вначале он смотрел на сцену, как показалось Кате, с удивлением, потом — только слушал, прикрыв ладонью глаза, и Катя поняла, что Палычу тоже неуютно здесь — неуютно и стыдно.

А Мария Бенедиктовна продолжала самозабвенно лицедействовать:

— Ах, толстый старый плут! — грозила она Фальстафу пальцем.— Что бы с тобой ни сделали — все будет мало! — И вдруг, подмигнув залу и подобрав юбки, запела под фортепиано:

Пускай отныне будет вам известно,
Что может женщина веселой быть и честной!
Верны мужьям шалуньи и насмешницы,
А в маске благочинья ходят грешницы...

Выражение страдания появилось на лице Пал Палыча, он оглянулся на Катю — Катя глядела на сцену,— и Пал Палыч, крадучись, воровато, не поднимая глаз, выскользнул из зала.

В пустом, прохладном вестибюле он несколько раз прошелся из угла в угол — а из зала по-прежнему доносился резкий голос Марии Бенедиктовны. И публика сопереживала, неистовствовала, радовалась, и то и дело вновь и вновь разражалась одобрительными аплодисментами...

Пал Палыч опустился в кресло, посидел, встал, пошел по коридору, словно убегая от этих звуков — и постепенно они стали тише; а Пал Палыч оказался перед дверью с рукописной табличкой: «Ремизова М. Б.» — дверь была не заперта,— секунду он поколебался и вошел в комнату.

Комната была небольшой, продолговатой, как номер в гостинице; при входе белел умывальник. Шкаф отгораживал в углу закуток с плиткой и электрическим чайником. Стол, крытый бархатной скатертью, занимал все пространство посредине, и на нем была рассыпана колода пасьянсных карт. Еще на столе были швейная машинка и ворох голубых и розовых легкомысленных лоскутков, часть из которых валялась на полу.

Видно было, что хозяйка не предполагала вторжения гостей, и оттого Пал Палыч чувствовал неловкость и необходимость уйти — но уйти не мог, что-то удерживало его в комнате, и было это не простым любопытством, но каким-то запретным, манящим желанием подольше побыть рядом с прошлым.

И вдруг, среди неразберихи, среди полочек с потрепанными книгами по театру, аптечных пузырьков, актерских фотографий и репро-

дукций из журналов Пал Палыч узнал то, что ему больше всего хотелось увидеть здесь: старую, пожелтевшую афишу с анонсом «Любови Яровой» и сорокалетней давности датой. Он подошел к ней и долго стоял неподвижно.

— Ты здесь, Палыч? — просунулась в дверь встревоженная Катя.— Почему ты ушел?

— Посмотри, Катенька,— глухим голосом сказал Пал Палыч.— Это первая наша с бабушкой афиша... Саратов, двадцать девятый год...

Катя заглянула в список действующих лиц.

— Нет, Катенька, не там... Совсем внизу, мелким шрифтом...

— «В ролях матросов и обывателей артисты театра»,— прочла Катя.— Но здесь же нет ваших фамилий!

— Нет,— сказал Пал Палыч.— Тогда это называлось — статисты... фигуранты...

Он все глядел на афишу.

— А у меня вот такой не сохранилось...

— Пойдем, Палыч,— Кате не нравилось, что дед впадает в лирическое состояние, она потянула его за рукав.— Нехорошо, нас сюда не звали... И спектакль скоро кончается... Пошли!

— Я вас вижу!.. Иду! — крикнула Мария Бенедиктовна, приподнявшись на цыпочки над головами окружавших ее товарищей и помахав Пал Палычу и Кате рукой.

Они поджидали ее в сторонке, возле гардероба, а Мария Бенедиктовна принимала поздравления, улыбалась, целовалась сердечно с незнакомыми старичками и старушками. Наконец, она вырвалась из окружения и пошла навстречу Пал Палычу — радостная, подвижная, раскрасневшаяся, заранее протягивая руку для поцелуя.

— Мило, замечательно, что приехали! Катенька!..— Мария Бенедиктовна присела, чтобы поцеловать внучку.— Она совсем невеста! И копия матери! Ну, как мы учимся? — Катя не знала, что отвечать, и Мария Бенедиктовна поднялась, не дождавшись ответа — она не могла сосредоточиться, остыть от возбуждения, да еще надо было ежеминутно улыбаться проходившим мимо людям.

— Ну? — спросила она теперь Пал Палыча.— Ну — как тебе, только честно?.. Ведь неплохо, верно?

— Да, да,— закивал Пал Палыч.— Превосходно, превосходно!..

— Правда? — спросила Мария Бенедиктовна утвердительным тоном, словно и не могло быть иначе.— А тебе, Катенька, тоже понравилось? Правда, славные костюмы? Мы ведь сами шили — все сами.

— Это замечательно... замечательно,— повторял Пал Палыч со всей силой убежденности.

— Я — как? Кажется, во втором акте я немножечко наиграла?

— Может быть, самую малость... Но в остальном — очень убедительно, очень!..

— Ах, льстец! — Мария Бенедиктовна погрозила пальцем, но скорее для проформы.— Но монолог мне, действительно, удался?

— И монолог и песенка... как там? «Что может женщина веселой...»

— Не так! «Пускай отныне будет вам известно...» — начала Мария Бенедиктовна, но Пал Палыч перебил ее с огромным чувством:

— Ты играла восхитительно, увлеченно, смело!.. Огромное, от души тебе — спасибо, Маша!..

Катя глядела на деда и ничего не понимала. Игра, законы которой ей были неизвестны, продолжалась; теперь Пал Палыч участвовал в ней, и — самое странное — искренне, взволнованно.

— Я вас приглашаю,— сказала растроганная Мария Бенедиктовна и протянула руки Пал Палычу и Кате.— Сейчас у нас скромный дружеский ужин...

— Спасибо, Маша,— покачал головой Пал Палыч.— Нам ехать пора.— И протянул гардеробщице номерки от пальто.

Мария Бенедиктовна широко открыла глаза.

— Вот тебе раз! Очень жаль,— воскликнула она, впрочем, без слишком большого сожаления.— Будет очень мило. Платон Ипполитыч будет петь старинные романсы, при свечах.

Пал Палыч надевал пальто.

— Спектакль, Маша, вечером, в Белых Ключах.

— А как там мой крестник? Петя Стрижов? — Мария Бенедиктовна бросила взгляд на цепочку людей, потянувшихся наверх по лестнице в столовую.— Я, помню, ужасно билась с его дикцией.

— Петя? Проклевывается. Через годик-другой будет актером.

— А ты, Катенька? Ты не хочешь стать актрисой?

— Не хочу,— ответила Катя.

— Она — не в нашу породу. Ну, прощайте, милые мои.— Пал Палыч поцеловал жене руку, и она стала подниматься вслед за всеми по лестнице.— Да, Паша,— спросила она сверху,— а как я выглядела?

— Поразительно молодо, Маша!.. Как тебе это удается?

— А!.. Секрет! Секрет, голубчик! — ответила Мария Бенедиктовна и засмеялась, очень довольная.— А ты, Катенька, зря,— крикнула она внучке.— Актер — это посланник божий, быть актером — прекрасно!

Крепкие старички поволокли наверх пальму, скрыв на мгновение Марию Бенедиктовну, и Пал Палыч поспешил к выходу.

Они долго шли молча по шоссе, голосуя попутным машинам. К вечеру небо заволокло тучами, похолодал ветер, и вот-вот собирался дождь. Пал Палыч прятал нос в шарф и шагал сердито и быстро, так что Катя отставала.

— Ну? — вдруг остановился он и повернулся к внучке.— Что в рот воды набрала?..

— А ты — что сердишься? — подняла глаза Катя, и Пал Палыч, не ответив, зашагал дальше.— Разве она вправду хорошо играла?..

— Что значит — плохо, хорошо?..— Пал Палыч отскочил от обдавшего их грязью грузовика и погрозил ему вслед кулаком.— Да, плохо, если вам угодно! Но мне дороже другое! Святое!.. Углы, кочевья, пересадки, рожденье твоего отца... Удачи, неудачи — общая память, одна на двоих, как та афиша — не разделишь!

— Значит, ей вообще не нужно было поступать в театр! — упрямо возразила Катя.— При чем здесь память?

— При том, что ты ни черта не понимаешь!— крикнул Пал Палыч.— Девчонка!.. В театр не поступают, в театр попадают — как в тюрьму или под колеса поезда! Раз и до конца дней! Как я могу сказать ей правду, если в этих спектаклях — последний смысл ее жизни?.. Сама жизнь!

Катя молчала и постукивала по мостовой каблучками туфелек, всем своим видом показывая, что не желает верить в утешительные свойства лжи.

Что-то неладное Пал Палыч заметил, еще подходя к колхозному клубу: огни не горели, народа не было, здание высилось неприветливо. Заперты были и парадные двери. Пал Палыч безуспешно их подергал, с тревогой посмотрев на Катю, побежал к служебному входу.

В фойе горела тусклая лампочка, громоздились перевернутые стулья. Старик сторож, с охотой отложив швабру, разглядывал гостей.

— Пал Палыч? — удивился он.— А ваши уехали, еще до обеда.

— Как — уехали?..

— Автобусом. Отыграли утренник — и уехали.

— Как это может быть! — воскликнул Пал Палыч.— Какой утренник?

— «Тома Сойера»,— сказал сторож.— При полном аншлаге.

— Я старый болван,— Пал Палыч схватился за голову, потом за сердце и опустился на стул.

— Запамятовали,— сочувственно догадался сторож.

— Старый дурак...— повторил Пал Палыч.— Я ведь решил, что утренник завтра, а «Сойер» — вечером... Который час? — вскочил он.

— И, Пал Палыч,— сказал сторож.— Вечерний поезд уже час, как ушел.

— Первый раз за сорок лет! — с тоской произнес Пал Палыч и сел опять на стул,

и глядел то на сторожа, то на Катю растерянно и виновато.— Господи, срам какой... как же они... кто же вместо меня-то?

— Филинов сыграл,— успокоил сторож.

— Что он сыграл, Филинов, что ты понимаешь! — сердито отмахнулся Пал Палыч.— Фу ты, господи...— повторил он, отдуваясь.— За сорок лет — первый раз... Слушай, Петр Фомич,— поглядел он на сторожа.— Ваш... гастроном — до которого часа торгует?..

Катя, уставшая за день, скоро заснула за барьером ложи, на креслах, укрывшись диковинным реквизитным салопом. В зале был полумрак, зато сцена с неразмонтированной декорацией была освещена ярко, а на ней, как в странной пьесе, сидели за столом сторож с Пал Палычем, и стояла перед ними бутылка портвейна и закуска в виде консервов и квашеной капусты, и сторож говорил и говорил без умолку:

— А потом, Пал Палыч, вы к нам с тюзом приезжали, было? «Платон Кречет» — на выездных, а «Мать своих детей» — в клубе Нахимсона!

— Нахимсона,— кивнул Пал Палыч. Оказавшись на сцене, под привычными лучами софитов, он отошел и успокоился.— Все-то ты знаешь, все помнишь, Фомич, тебе бы мемуары писать!

— А как не помнить! — сказал сторож.— Я тоже при театральном деле не первый год! Я и супругу вашу помню, царствие ей небесное...

— Ты что, типун тебе на язык! — Пал Палыч суеверно постучал по дереву стола.— Жива она и здорова!

— Жива? Значит — за здравие! — сторож разлил, и они выпили понемножку.— А в Раздольном вы играли, это уже после войны — помните?

— Осенью!

— Яблок было в том году!.. Профессора вы играли, этого... Непревзойденно играли! — одобрил сторож, провел ладонью под подбородком, изобразив несуществующую бороду и, откашлявшись, продекламировал: — «И я остаюсь тут, с моим народом и с нетопленным университетом... потому что чести, значит, участвовать в революции, не отдам ни за что!»

Пал Палыч развел руками:

— Ну, брат, мне — далеко, если б я так играл — давно бы в лауреатах ходил!

А сторож разохотился и радовался случаю блеснуть перед знатоком своими актерскими талантами:

— А «Аристократов» помните, сочинения Погодина? — он перекинул шарф через плечо: — «Эй, мадмуазель! Я, старый вор, сделался председателем коммуны и строителем мирового дела!.. Как красиво вы меня перевоспитали, мадмуазель! Уря! Ур-ря!»

— Ур-ря! — зааплодировал, смеясь, Пал Палыч.— Браво!

— Браво! — закричал сам себе сторож и налил еще по рюмочке.— А, поглядишь, Пал Палыч,— и верно: кого вы только не играли! Революцию — играли? — начал он перечислять, загибая пальцы.— Гражданскую играли. «Оптимистическую»!.. И пятилетки играли и войну... Да по вас историю нашего государства в восьмилетке проходить можно!

— А это потому, Петр Фомич, что в России надо жить долго! Многое увидишь.

Сторож поднял рюмку:

— Ну — смотреть вам, не пересмотреть!

Они чокнулись, Пал Палыч оставил рюмку и закусил капустой.

— А вот погоди,— сказал он загадочно,— привезу к вам в конце сезона новый спектакль — там как раз все, о чем ты говоришь... В одной судьбе, в одном человеке, понимаешь? В тебе, во мне...

— Ага,— сказал сторож, но, судя по всему, не понял.

— Как тебе объяснить...— Пал Палыч почесал голову, заодно тронул порозовевшие щеки, кивнул на бутылку: — Мысли по древу поплыли... Ну вот — сидим мы с тобой сейчас, вроде вдвоем — а ведь уже не вдвоем! И ты здесь, и я здесь, и оно здесь — время! И прикоснись ты к нему, как вот к этим струнам,— Пал Палыч снял со стены декорации пыльную гитару,— оно зарезонирует, зазвенит!..

Пал Палыч взял аккорд и, нащупывая мотив, запел негромко:

Ходят слухи каждый час:
Петлюра идет на нас...
Пулеметчики — чики-чики...

— Голубчики — чики-чики! — подхватил сторож, но Пал Палыч остановил его жестом.

— Гей, песнь моя! Любимая! — ударил по струнам, поднимаясь.

Буль-буль, буль-буль, бутылочка
Казенного вина!
Бескозырки тонные,
Сапоги фасонные —
То юнкеры-гвардейцы идут!

И прошелся с приплясом по сцене — но тут из зала неожиданно раздались тоненькие аплодисменты.

Пал Палыч удивленно остановился, вглядываясь в темноту, и увидел аплодирующую из ложи Катю.

— А ты почему не спишь, полуночница?

— Вы так расшумелись,— Катя потерла глаза,— тут уснешь.

— А мы занавес задвинем! — догадливо предложил сторож, которому очень не хотелось, чтобы импровизированный концерт кончился.

— Ну! Это будет неуважение к зрителю,— жестом отменил Пал Палыч закрытие занавеса.— Его величество зрителя нужно уважать. Что прикажете, сударыня? — поклонился он ложе.

— Что вам будет угодно! — Катя устроилась поудобнее.

— Боевое обозрение «Гитлер капут!» — подумав, объявил Пал Палыч.— Из репертуара фронтовой бригады «Катюша»! Айн момент,— огляделся он, быстро соорудил из подручных предметов подобие куклы, и она ожила, мелкой дрожью затряслась в его руках.— «Петруша,— спросил Пал Палыч.— Чиво? — ответил он сам себе голосом Петрушки.— Ты почему дрожишь? — Это не я дрожу, это земля дрожит! — А почему земля дрожит? — А потому что фриц бежит!..»

Затем Пал Палыч лихо взял гитару наперевес и замаршировал по сцене:

Скажи-ка, Гитлер, ведь недаром,
Подобно ракам и омарам
Мы пятились назад?
Мы пятились назад — айн, цвай!..

Артист Артемьев вернулся из окружения,— доложил он сторожу,— в ваше распоряжение!..

— Ну, даешь, Палыч! — восторженно и не по уставу отозвался тот.

— А я знаю,— хлопая в ладоши, крикнула Катя,— это у Виктора Ильича есть в пьесе!

— Это сейчас — у него в пьесе,— Пал Палыч с трудом перевел дух.— А тогда было — в жизни... И еще были дожди вторую неделю, и грязь по колено, и передовая — в полуверсте... Пушки завязли, ни с места!.. Здоровенные бойцы толкают, сибиряки — никак, а нам уже танки на пятки наступают!.. А тут один актер из нашей бригады затесался, сам щуплый, и рука — после ранения, плеть!.. А ну, товарищи, дай местечко,— Пал Палыч надел гитару, как винтовку, подставил плечо под незримую пушку.— Взяли!.. Сейчас проверим, у кого в роте повар лучше! Еще — взяли!.. Да ты ее не под уздцы, ты за жабры, за жабры, Коля, как того сома... тогда — пойдет сама!.. Что — тяжело? А девок как обнимать — так «ой, захожусь... ой, задушишь!..» Ступай, не ленись, родимая!..— и он напрягался, перебегал с места на место, строил смешные гримасы, а может, это было от боли, потому что рука разгибалась с трудом — и вот стало легче, ноги перестали скользить, пушка медленно стронулась с места и пошла, уже без помощи героя... а он помахал ей вслед и прижал здоровой рукой к груди беспомощную больную...

Все это предстало в исполнении Пал Палыча удивительно зримо, но Катя отчего-то больше не хлопала в ладоши и выглядела озадаченной, что Пал Палыч заметил и спросил несколько задето:

— Не убедил? Тебе не понравилось?..

— Я это уже видела...— сказала Катя.

— Где? — недоверчиво усмехнулся Пал Палыч.

— В театре...

— В... каком?..

Катя молчала.

— В каком театре ты могла это видеть, если репетиции еще не начались?..— сердито закричал Пал Палыч.

— Что ты кричишь? В нашем!.. Эту сцену Петя Стрижов репетировал!

Пал Палыч растерянно глядел на нее.

— Когда?

— Два дня назад... Я за тобой заходила, а ты уже ушел, а они все там были, в репетиционном зале. Ой...— Катя схватилась за вспыхнувшие щеки: — Как я сразу не поняла!..— И она испуганно посмотрела на Пал Палыча.

— Что?..

— Они ведь говорили... что тебя должен играть молодой актер, так лучше для пьесы... а я думала — они это просто так говорят, а они...

— Вот те раз...— пробормотал Пал Палыч и опять недоверчиво усмехнулся, и усмешка вышла кривой, жалкой.— Как это возможно?.. Это же — моя роль... Моя! Ты что-то напутала, девчонка?..

Катя не отвечала, а сторож ничего не понимал в происходящем. Пал Палыч сел.

— Мистика какая-то... При чем здесь — Петя?

Он вскочил, начал торопливо натягивать пальто.

— Ехать... надо ехать... сейчас же...

— Да куда ехать, опомнись, Пал Палыч! — закричал сторож.— Первый поезд только утром!

— Попутный...— Пал Палыч искал шапку.

— Поезд?

— Машина... телега... Самосвал! — шапка куда-то запропастилась.— Меня здесь каждый знает! Отвезут!..— Он направился к выходу без шапки.

— Я тебя не отпущу одного! — схватила пальтишко и побежала следом Катя. Один сторож остался на сцене.

Он стоял и ошарашенно теребил в руках какой-то предмет, оказавшийся шапкой Пал Палыча.

— Головной убор! — опомнился сторож и тоже побежал за Пал Палычем.— Головной убор!..— И, видимо, задел что-то по дороге — потому что через минуту занавес дрогнул и медленно, как бы нехотя, скрыл опустевшую сцену.

Дождь, наконец, все же собрался, а ветер — не переставал дуть, и мокро, противно хлопали друг об друга ветки деревьев.

Катя бежала за дедом и боялась что-либо спросить; Пал Палыч ее как будто не замечал, он бормотал что-то — слова срывал и уносил ветер, Катя их не слышала... Потом они очутились на шоссе, где изредка возникали расплывающиеся в дожде круги автомобильных фар, они увеличивались в размерах, ярко вычерчивали силуэт Пал Палыча с поднятой рукой — и исчезали, и все снова погружалось в неясную, колеблющуюся темноту...

Из-за двери доносился молодой знакомый голос и знакомые слова. Пал Палыч распахнул ее и остановился на пороге репетиционной комнаты, наполненной свежим утренним солнцем.

Голос замер на полуслове.

— Что же ты, продолжай, Петя! — сказал Пал Палыч.— Продолжайте, товарищи... не стесняйтесь!..

В нем еще теплилась слабая надежда, что ему всё объяснят; что всё это — не более, как недоразумение, ошибка; но по тому, как люди один за другим опускали глаза, как съежился над развернутой ролью Петя — Пал Палыч ясно понял, что надежды на ошибку быть не может.

— Так выходит, это правда, Катенька...— тихо произнес он.

Петя, до того сидевший в оцепенении, вдруг вскочил и, опрокинув стул, выбежал прочь. А Пал Палыч замолчал. Что ему нужно было от этих людей, зачем он мчался сюда, сквозь ночь и непогоду? Роль. Ему нужна была роль. За ней он готов был прошагать через всю Россию с непокрытой головой... И помимо воли своей, он заговорил вдруг с предательской, неестественной улыбкой:

— Я понимаю... все понимаю... но противу всякой логики — прошу вас... позвольте!.. Я смогу... Я докажу...

В комнате было очень тихо. Роман Семенович сидел, не поднимая головы.

— Хотите, я... я на коленки встану!..

— Не смей, Палыч! — крикнула от порога Катя. Она бросилась к нему, схватила за руку и потянула к двери.— Как тебе не стыдно?

Пал Палыч, словно очнувшись, оглядел присутствующих. Не было в их лицах того понимания, на которое он рассчитывал — была жалость, было сочувствие, было ощущение неловкости, была неоспоренная правота, а для него — невозвратимая утрата... Он медленно выпрямился, помолчал.

— Простите...— и вышел из комнаты.

В фойе мялся, курил сигарету за сигаретой и мучился укорами совести Петя. Увидев Пал Палыча, он подбежал к нему:

— Пал Палыч, клянусь вам... Честное слово, я...

— А вам кто позволил уйти с репетиции? — вдруг крикнул Пал Палыч, голос его гулко раскатился по фойе, и Петя послушно замолк.— Молодой человек!.. Марш — обратно!..

И Пал Палыч пошел к выходу — мимо висящих на стенах эскизов декораций и фотографий актеров, по блестящему лакированному полу фойе. И в полу, как в зеркале, отражалась неторопливая, величественная фигура старика и ведущей его за руку внучки.

6

О том, что Пал Палыч уезжает, Верещагин узнал, вернувшись из недельной поездки по району. Он зашел к Пал Палычу, и ему сказала об этом соседка — за полчаса до отхода поезда. Верещагин тут же помчался на вокзал. Нарушая правила, редакционный «газик» влетел на вокзальную площадь. Верещагин выбежал на платформу.

Там стоял поезд и прогуливались редкие пассажиры; Пал Палыча среди них не было. Верещагин побежал вдоль состава, заглядывая в окна, он метался долго и безрезультатно — пока вдруг на платформе, у барьера, не увидел Катю. Она стояла с группкой провожавших ее одноклассников и держала в руке букетик красных цветов.

На оклик Катя оглянулась, но тотчас же сделала каменное лицо. Все же она отошла от ребят и приблизилась к Верещагину.

— Что случилось, Катенька? Почему вы уезжаете?.. Какой ваш вагон?

— А зачем вам это знать? — ответила Катя холодно.

— Мне нужно видеть Пал Палыча, обязательно!

Катя глядела на Верещагина хотя и снизу вверх, но в высшей степени высокомерно:

— И вам не будет стыдно? Вы ведь знали обо всем!.. Знали — и молчали?.. Ведь знали?..

Верещагин понял все: и отъезд и Катин тон — и опустил голову.

— И тоже его предали! — Катя как ни пыжилась, но слезы обиды оказались сильнее высокомерия.— Я думала, что вы здесь лучше всех... а Ольга Сергеевна — права! Что уехала от вас! Вы... вы...— она отвернулась и закусила губу, чтобы окончательно не расплакаться.— Так вам и надо!..

— Катя,— взял ее за плечи и повернул к себе Верещагин, тоже очень взволнованный.— Мне необходимо поговорить с Пал Палычем! Где ваш вагон?..

Но глаза у Кати уже высохли, и в них светилась одна ненависть.

— Пал Палыч сказал, что не хочет вас видеть! — четко произнесла Катя. И добавила, глядя Верещагину в лицо: — Он так и сказал: нет хуже врага, чем прежний друг!

Она поспешно попрощалась с ребятами; поезд дернулся, засуетились проводницы, и Катя побежала к своему вагону.

Простучали, набирая скорость, колеса, последний вагон закачался на выездных путях — и скоро на платформе остался один Виктор Ильич да еще стайка ребят, не расходившихся и с любопытством за ним наблюдавших.

За окном вагона проплывали леса, трубы далекого завода, мелькали вкривь и вкось конструкции железнодорожных мостов, проносились встречные составы с углем, шпалами, с бесконечными, как пулеметная очередь, «Жигулями» на платформах.

Пал Палыч лежал на верхней полке неподвижно, в каком-то безразличном оцепенении.

Катя хозяйничала внизу, убирала со стола после ужина.

— Почему вы все врете? — вдруг, покачав головой, спросила она.— Зачем? Ты бабушке говорил неправду. А тебя обманывали в театре. Ольга Сергеевна обманывала Верещагина, он опять — тебя... А кому от этого стало лучше? Кому?

Катя стояла посреди куне, насупив брови, тоненькая, несгибаемо воинственная, с ножом и подстаканником в руке.

— Сейчас опять скажешь — это слишком сложно, ты еще ребенок, где тебе понять?.. Ерунда! — она свирепо стряхнула крошки со скатерти.— Вот вы и доигрались — со своими сложностями!..

— Катя,— сказал Пал Палыч.— А, может, мы — зря, а?..

— Что — зря?

— Уехали... хлопнули дверью...

— Палыч, ты — опять? — Катя строго взглянула на него.— Хлопнули — значит теперь нечего жалеть! — Она постелила чистую скатерть, поставила на нее стакан с красными цветами и достала уже знакомую нам золоченую приветственную папку.— Давай лучше твою речь почитаем.— Кате во что бы то ни стало хотелось растормошить деда.— Ну, Палыч! Я буду читать, а ты говори, как — на слух...

Она раскрыла адрес.

— «Уважаемый Михаил Сергеевич! Вот уже полвека вы отдаете свой щедрый талант любимому искусству сцены. Трудно представить себе прославленный театр, в котором прошла вся ваша творческая жизнь, без вашего яркого, самобытного искусства!..» Тут второй раз «искусство», это ничего, а? — Пал Палыч не отвечал.— «...без блестящей вереницы ролей, сыгранных вами за эти пять десятилетий. В ваших героях люди узнавали себя, любовались собой, совершенствовали себя, они возвращались из театра наполненные благородными порывами, просветленные чистыми слезами... и как сосчитать, сколько чувств, готовых погаснуть, было вновь одухотворено вашим искусством? Тысячи глаз смотрели на вас, тысячи сердец бились вместе с вашим, когда вы жили на сцене. И есть ли что для актера дороже...» Палыч? — окликнула Катя.— Ты слушаешь? — Она приподнялась и заглянула на полку.— Ты что, Палыч?.. Палыч, что с тобой?..

Слезы медленно текли по лицу Пал Палыча — он плакал скупо и беззвучно, как плачут старики.

7

Возле приметного театрального здания с колоннами на одной из московских улиц вытянулась вдоль тротуара вереница машин; стояло также три больших, с иногородними номерами автобуса — и все это указывало на необычность сегодняшнего, давно уже устоявшегося в репертуаре спектакля «Свои люди — сочтемся».

Над сценой, поверх декорации третьего акта нависала римская цифра «семьдесят» с лавровым веночком, а на авансцене возвышалось кресло, и в нем сидел юбиляр, человек с лицом, известным всей стране. А вокруг — живописно толпились и аплодировали вместе с залом на каждое приветствие занятые и не занятые в спектакле артисты.

Приветствовали театры-соседи, под барабанный бой на сцену выходили пионеры, зачитывала поздравительный адрес подшефная воинская часть, русский народный хор пел величальную... Вместе с ожидающими своей очереди толкался за кулисами и Пал Палыч, держа под мышкой золоченую папку.

Пал Палыч чувствовал себя слегка неуютно в чужих стенах и при таком скоплении народа, он озирался по сторонам, пытаясь найти знакомых. Но знакомых не попадалось; суетились распорядители, готовились монтировать декорации для следующего акта рабочие сцены, разминались перед театрализованным приветствием балерины. Кто-то на бегу кивнул Пал Палычу, а кто — Пал Палыч не успел распознать. Тогда он решил терпеливо ждать, когда его позовут — и устроился в уголке кулис, откуда хорошо было видно сцену и юбиляра. Народный артист Тверской обая-

тельно улыбался, а порой и хохотал, картинно всплескивая руками. Выглядел он, в общем, молодцом — но Пал Палыч отметил, что с момента их последней мимолетной встречи, лет десять назад, Миша расплылся и потускнел; опытным актерским взглядом он сочувственно отметил и тяжелые складки возле усталых, несмеющихся глаз.

— «...во имя случая такого, сюда примчались по Тверской,— читал кто-то под смех публики стихотворный экспромт,— поздравить Мишеньку Тверского...»

Пал Палыч подумал, что и его речь задумана не худо и что золоченый адрес от театра выглядит, пожалуй, пороскошнее, чем у других... Но вдруг кто-то в темном костюме объявил залу: «На этом, товарищи, разрешите пожелать дорогому юбиляру...» — потом мимо Пал Палыча бегом пронесли огромные корзины с цветами, троекратно под рукоплескания раскрылся и закрылся занавес. Пал Палыч недоумевал, стоя со своей папкой. А потный распорядитель бегал среди поздравителей, извинялся, ссылался на позднее время и просил сдавать адреса ему на руки.

Когда очередь дошла до Пал Палыча, он рассеянно отвернулся, делая вид, что не слышит — и, таким образом, папки не отдал.

Перед уборной Тверского топтались почитательницы с охапками роз и трепетно ждали. Собирая аппаратуру, вышли фотографы. Пал Палыч переложил папку в другую руку — и постучался.

— Можно, можно, нынче — день открытых дверей! — раздался благодушный бас. Тверской сидел перед зеркалом в подтяжках и клеил бороду.— Чем могу служить? — сказал он бодро и приветливо, мельком оглядел в зеркало вошедшего — и изумленно обернулся:

— Кажется, Павел Горяев — или мне это только кажется?..

Он двинулся к нему навстречу, широко раскидывая руки:

— Вот это — явление седьмое!.. Какими ветрами? — Они обнялись.— Сколько лет!

— Зим, главным образом,— улыбался Пал Палыч.— Они, знаешь, у нас длинные, холодные!..

— Значит, ты — все там? В этой...— Тверской не вспомнил, где, а скорее всего и не знал никогда; ему стало неловко, и он принялся душить Пал Палыча в объятиях.

— Вот именно! Все там, Миша, все там!

— А здесь некоторым, понимаешь, лень дорогу перейти... Нельзя! — крикнул Тверской кому-то, заглянувшему с букетом.— Ну, Пашка, брат — изумил! — он еще раз расцеловал Пал Палыча и вернулся к зеркалу.— Наших-то, поди, осталось — раз, два и никого? Как твоя... Маша — как?

— Здорова,— кивнул Пал Палыч.— Премьеру недавно играла. А вот Колю Лызлова — схоронили.

— Умер, значит,— покачал головой Тверской, занятый важным делом приклеивания уса.— Слушай, Паша! Ты ведь свободен вечером? Отыграю спектакль и после банкета — ко мне! И никаких возражений!

— Так я и не возражаю,— сказал Пал Палыч.— Погляжу, каков он, твой чертог златой!

— Чертог — без лифта,— сокрушенно отозвался Тверской.— Дом — новый, обживаем, так что не обессудь, Паша.

Они медленно поднимались по лестнице, пахнущей краской,— Тверской впереди, распахнув шубу, Пал Палыч — за ним, держа поздравительный адрес под мышкой.

— Лифт обещают — в декабре,— говорил Тверской,— телефон — в январе... И вообще, на кой мне дьявол этот апартамент, чем старый был плох? — он остановился передохнуть.— У нас ведь сам знаешь, как: разом густо, разом пусто, начнут одаривать — не обрадуешься. Уехал в Англию, на Эдинбургский фестиваль — вернулся квартировладельцем... Опять — кресла, торшеры перевозить...

— А супруга?

— Которая?.. Мне и смолоду-то на путную семью времени не хватало, а теперь оно и вовсе на вес золота...

— Кстати,— вспомнил Пал Палыч, кивнув

на золоченую папку.— Мы ведь тебе, юбиляр наш драгоценный, целую оду сочинили.

— Пошли вы все к черту со своим юбилеем! — сердито отозвался Тверской.— Сам знаю, сколько стукнуло, все мои, не забуду! А еще, называется — старый друг! — он примирительно обнял Пал Палыча, и они снова зашагали по лестнице.— «Не могу не любить... знаю, страшно страдать...» — напел Тверской и оглянулся на Пал Палыча: — Помнишь, в студии?.. Ладно у нас тогда выходило! «Так уж видно — судьба»...— он остановился перед дверью и загремел связкой ключей,— «...тебя, друг мой, узнать...»

— В твоих чудных очах
Утопил сердце я...

— слышались в пустых и оттого гулких стенах два нетвердых голоса и звук расстроенного фортепьяно.

— ...И до гроба любить
Буду только тебя...

За широким, без занавесок, окном светились белые крыши, уходили в перспективу огни широкой улицы. А в комнате, освещенной яркой, не оправленной абажуром лампочкой, Пал Палыч и Тверской сидели возле рояля; на рояле стояла недопитая бутылка вина и лежал нарезанный грубо лимон.

— Эх, Паша, будь моя воля,— задумчиво молвил Тверской,— я бы поставил где-нибудь в самой глубинке России памятник — неизвестному актеру. А скульптору приказал бы лепить его с тебя. И не спорь! — замахал руками Тверской, хотя Пал Палыч не спорил.— Все, все великие артисты вышли оттуда, из глубин!

— Да, Миша... насчет глубин,— Пал Палыч помялся чуть и решился: — К вам в театр должна показываться одна актриса. Не сочти это за протекцию...

— Фамилия? — спросил Тверской, потянувшись за бутылкой.

— Светильникова, Ольга Сергеевна.

Тверской отпил глоток вина.

— А откуда, друг мой, сей интерес? Э? — он погрозил Пал Палычу пальцем.— Узнаю коней ретивых...

— Я серьезно,— с досадой сказал Пал Палыч.— И она — актриса серьезная, своеобразная... талантливая...

— Переиграл, Паша,— показал головой Тверской.— И сам себе не веришь, и я тебе.

— Почему это?

— Потому что видел я твою протеже. Уже показывалась. В «Грозе». Слабо, Паша, не тянет...— развел он руками в ответ на несогласный взгляд Пал Палыча.— И с лицом... и, прости — без лица! А знаешь, Паша, я таких не жалею. Дурнушек — жалко. А эта — красавица, Софи Лорен, ну — побесится еще годик, другой, а потом — выскочит замуж и вообще забудет в театр дорогу... Лучезарный ты человек, Паша! — молвил Тверской, поглядев на заметно опечаленного Пал Палыча.— Живешь на земле просто и ясно. Играешь в своем театре, хорошеньких женщин протежируешь!.. Пьесу для тебя написали...— он налил Пал Палычу.— За тебя! А кто — автор?

— Автор наш, да вы о нем и тут скоро услышите! Вот уехал,— сказал Пал Палыч,— а репетиции в разгаре. Еле отпустили, каждый день звонки, телефон оборвали! Телеграммы шлют — когда приеду...

Тверской слушал его, грустно кивал, и Пал Палыч, вдруг устыдившись своей лжи, еще минуту назад казавшейся ему столь необходимой, добавил ободряюще:

— А ты? Тебе уже вовсе грех — жаловаться: ты у нас со всех сторон виден! Монумент! Обелиск египетский!..

— Сфинкс,— кивнул Тверской, кисло усмехнувшись.— Регалии, апартаменты, президиумы... Ау! — крикнул он, и эхо отдалось в пустых комнатах.— Только зачем мне все это, Паша? Сижу в президиуме — а счастья нет... Тороплюсь — а куда?.. Все суета сует, и встает, Паша, банальный вопрос: а для чего мы живем на свете?

— Ты всегда знал: для дела!

— Нет, брат, теперь я поумнел,— покачал Тверской головою.— Не для «чего» человек живет, а для «кого». Слава — она, сам знаешь, ветхая заплата... А придешь вечером домой, один, свет во всех комнатах зажжешь... и завоешь.

Он с размаху выпил рюмку, налил другую, но пить не стал, не хотелось; отставил ее в сторону и глядел в пространство печально и отрешенно.

— Тебе бы тогда... На Богуновой жениться, Миша,— сказал Пал Палыч.— Она с ума по тебе сходила.

— Она сходила... и я — сходил. Рвался вперед и выше! Только бы первым добежать. Налегке — так проворнее... И добежал. Добежа-ал! — повторил он со злой иронией.— Сижу вот тут, как филин, и одна мысль по ночам...

— Ну, Миша, это ты брось,— начал было Пал Палыч, но Тверской перебил:

— Да нет, ее я не боюсь, косую... Хорошо бы только помереть не дома — на сцене, да в отличной пьесе, не в ерунде какой-нибудь. Другого боюсь...— он наклонился к Пал Палычу и объяснил почему-то шепотом: — Боюсь, Паша, что дам петуха...

— Авось не дашь, Миша! Мы ведь с тобой — одной закалки.

— Дам,— сказал Тверской.— День кончился — говорю: спасибо, что не нынче, пронесло... А когда это случится, Паша, тут никакие регалии в счет не пойдут, спишут и забудут... И никто не скажет есть, а скажут — был. А может, и вовсе не было, а была одна видимость, мираж...— Тверской вытер повлажневшие глаза.— И такой скучный мираж, что о нем не то что пьесы, статейки в «Вечерке» не напишут.

— И мне, Миша, пьесы уже не напишут...— тихо сказал Пал Палыч.

Тверской непонимающе глянул на него, Пал Палыч кивнул и опустил глаза:

— Была пьеса... И точно — для меня... И играть ее будет другой. Умом посвежее, годами помоложе...

— Ну? — Тверской откинулся на стуле.

— Вот и — ну...

Пал Палыч махнул рукой, взял свою рюмку. И наступила долгая тишина. И было слышно, как где-то в доме сверлят неподатливую стену и кто-то бубнит гаммы.

— Пашка,— сказал Тверской.— Пошли ты их к черту!.. Сыграешь у меня в театре Трубача. Для начала! У тебя это всегда была коронная роль, будешь лучший Трубач в Москве!..

— Спасибо, Мишенька,— Пал Палыч благодарно улыбнулся и покачал головой.— Ты знаешь, вот тебе крест — я на них не сержусь... И на автора тоже. Они правы. Все надо делать вовремя. А наше время, наверное, проходит... Беда только, что мы, актеры — как красивые женщины: те не умеют вовремя состариться, а мы — вовремя уйти...

— Пятница, суббота, воскресенье, нет у нас от старости спасенья,— со вздохом подытожил Тверской, допил, наконец, свою рюмку и, положив пальцы на клавиши, взглянул на Пал Палыча, улыбнулся. — И все-таки, знаешь, Паша,— мы счастливее других: нам хоть раз в жизни повезло!

— Это когда?

— Давно. Когда мы с тобой стали актерами! «Не тверди, для чего я смотрю на тебя»...— начал он снова старинный романс, и Пал Палыч подхватил вторым голосом:

— ...и зачем, и за что
полюбил я тебя...
В твоих дивных очах
Утопил сердце я,
И до гроба любить
Буду только тебя...

Так пели они в гулкой пустой квартире, под расстроенное фортепьяно — два непохожих человека, с разными судьбами, уравненные в это мгновение общим воспоминанием о лучших днях — пели неожиданно молодо, ладно и радостно.

Они не слышали стука, доносившегося из прихожей, а, может, принимали его за одну из разновидностей звуков, которыми был наполнен обживающийся дом,— а стук становился все сильнее, тревожнее.

Наконец, Тверской поднял голову, и стихла музыка, а затем и песня. Стучали в дверь.

Тверской вышел в прихожую.

— Тебе кого, девочка? — услышал Пал Палыч его удивленный голос, потом был невнятный ответ, и снова любезный бас:

— Здесь, здесь, прошу, барышня!..— Тверской вернулся в комнату, пропуская перед собой растрепанную Катю.

— Катенька?..— поднялся Пал Палыч.— Как ты меня нашла?

— Тебе звонили... Я в театре была... мне дали адрес...— она оглянулась на Тверского, тот деликатно отошел, и Катя сбивчиво, торопливо зашептала что-то Пал Палычу.

— Что? — страшным голосом вскричал Пал Палыч.— Когда?..

Пал Палыч преобразился неузнаваемо.

— Идиоты!..— кричал он, ища пальто и шапку, и Тверской вдруг понял, что внезапный гнев Пал Палыча обращен на него.— Сидите тут в своих комиссиях!.. Бездушные люди! Где дверь?..— слышал Тверской уже из прихожей и бежал за Пал Палычем, метавшимся в поисках выхода.— Выпусти меня отсюда!

— Стой! Паша! — догнал его Тверской.— Объясни, в чем дело, ты что, с конки свалился?..

— Вы свалились! Дураки! «Не тянет»!.. Это вас гнать надо из театра — помелом! Ни уха, ни рыла не понимаете!.. Софи Лорен... Протеже!..— разносился голос Пал Палыча на лестнице, а Катя спешила следом и кричала испуганно:

— Да не насмерть, Палыч!.. Не насмерть!..

Светильникова — в сером байковом халате, осунувшаяся — сидела на краешке подоконника в больничном вестибюле.

— Таблетки, записка...— она поежилась от неприятных воспоминаний.— Пошлая мелодрама. «Ее жизнь разбилась о сцену»... Нет, я и вправду, Палыч, ни на что не гожусь...

В авоське у Пал Палыча виднелись оранжевые апельсины, и смотрел он на Ольгу радостно и ласково.

— И бог с ней, со сценой! Вы живы, и глядите молодцом — хоть сейчас на обложку журнала, честное слово!.. Здоровы, слава богу — это главное!

Светильникова грустно усмехнулась:

— Теперь и вы, Палыч, мне больше ничего не оставляете?..

— Да разве, Оленька, этого мало?

— Спасибо...— не сразу ответила Светильникова и подняла глаза: — Палыч! А ведь вы знали, что из меня ничего путного не получится?..— Пал Палыч собрался было возразить, но Ольга кивнула: — Знали. Вы не могли не знать. Почему вы не сказали мне правды? Я ведь вас просила...

Пал Палыч медленно и понуро сник.

— А что такое — правда, Ольга Сергеевна?.. Кто ее знает до конца?

— А я вас и не упрекаю. Вы щадили... жалели. Одна виновата, сама...— Светильникова улыбнулась Пал Палычу печально, но ободряюще: — Вот я и поумнела... Когда поняла, что жива, что солнце на подоконнике — теплое, мне и стыдно стало, и ясно... Надо жить, как отпущено. Как дано... или не дано... Только дайте мне слово, поклянитесь, Пал Палыч! Он... об этой истории — никогда не узнает!.. Потому что это будет уже не любовь,— ответила она на вопросительный взгляд Пал Палыча.— А снова — жалость. А я в нее больше не верю.

Светильникова помолчала, задумчиво покачивая головой.

— Я ее боюсь...

Редакционный «газик» медленно, пронизывая светом фар поземку, двигался по покрову широкой реки. Оголенные ветром, блестели в сумерках участки темного льда. Верещагин сидел за рулем, Роман Семенович — рядом; он изредка поглядывал на Виктора Ильича, желая и не решаясь о чем-то спросить.

— Вам...— начал, наконец, Знаменский,— вам Ольга Сергеевна давно не писала?

— Давно,— Верещагин обернулся.—А что?

— Да странная история,— пожал Роман Семенович плечами.— Дошли слухи, что она не собирается возвращаться в наш театр... как будто бы едет в Петропавловск...

— Если вы скажете, что — на остров Диксон,— помолчав, устало отозвался Верещагин,— я тоже не удивлюсь.

— Так уж?

Верещагин вильнул рулем, выводя машину из заноса.

— Привык. Привык, Роман Семенович, не удивляться ничему, что преподносит ваш

мир... таинственный и смертному непостижимый... Вот это — мое,— он кивнул на кипу свежих газет, лежащую на заднем сидении.— «Вести с полей», «Шире фронт снегозадержания», «Новому году — новые темпы»...

— Не зарекайтесь,— Знаменский мотнул головою.— У вас — талант, и если он уж раз пробился — хотите вы или не хотите, вы будете писать... Искусство умнее нас. И властнее... Думаете, так уж мне охота ехать на выездной, за сотню километров? А нужно — без Пал Палыча весь репертуар развалился: вводы, замены... И я — еду, не могу не ехать...

...Они стояли за кулисами бревенчатого поселкового клуба — и слушали голоса со сцены и дыхание зрительного зала.

— И мне кажется,— сказал вдруг Знаменский,— я даже знаю, о чем вы напишете... Это будет история о мужчине и женщине... о том, как она уехала за тридевять земель искать свой берег... как они писали сотни неотправленных писем, клялись в любви и ненависти, рвались друг к другу, но каждого удерживала своя страсть... свое предначертание... Может, вы и меня там выведете,— добавил Роман Семенович,— в роли какого-нибудь злодея... И я, знаете, не обижусь.— Он взглянул на Верещагина и улыбнулся: — При условии, конечно, что эту пьесу вы отдадите в наш театр!

А из зала тянуло теплом натопленной печи, оттуда слышался смех и, покрывая реплики актеров, то и дело вспыхивали аплодисменты.

8

Та осень в Москве была промозглой и сырой. Снег выпадал и тут же таял, на мостовых и тротуарах лежала грязная кашица.

Пал Палыч мучался непривычной погодой и каждое утро ждал настоящего мороза — но потом привык понемногу, купил себе ботымокроступы и таким образом приспособился к изменившимся климатическим условиям.

С утра он отправлялся за покупками, потом с наполненной сумкой приходил встречать Катю — в школу или на каток, откуда она выбегала ему навстречу раскрасневшаяся, с белыми конькобежными ботинками, болтающимися через шею на шнурках; и они, если не было срочных дел дома, шли на базар или в кино. А в театр Пал Палыч не ходил — с Мишей Тверским он считал себя в ссоре, стоять же возле подъезда и спрашивать лишний билетик полагал унизительным.

В парадном он отпирал почтовый ящик, доставал газеты — и всякий раз ждал письма, но тех писем, которых он ждал, не было; пришло лишь два, от Марии Бенедиктовны, коротких, написанных размашистым косым почерком. В одном были фотографии: Мария Бенедиктовна в новой роли. Пал Палыч долго их рассматривал, снимки были плохие, любительские, и Мария Бенедиктовна выглядела на них чересчур залихватски.

Подошел Новый год, загорелись огни новогодних базаров.

Они с Катенькой купили елку, принесли домой, делали игрушки, сочиняли смешные плакаты. А когда плакаты и игрушки были развешаны, и елку опутали разноцветные фонарики, произошло радостное событие: пришла телеграмма. Но опять не из Белореченска — а издалека. Из Африки.

Они ждали запаздывающий самолет на ветреном аэродроме — и махали руками Вадиму и его жене, когда те, наконец, показались за пограничным турникетом,— и держали в руках теплые пальто для них, одетых не по-зимнему; потом были объятия и поцелуи, потом ждали багаж, и Вадим знакомил отца с друзьями, чернокожими африканцами, прилетевшими тем же самолетом.

У африканцев были очаровательные, закутанные до бровей детишки, быстроглазые и белозубые.

А потом, в двух такси, ехали домой, по Ленинградскому шоссе, по мосту через канал, мимо стадиона «Динамо», по украшенной неоновыми снежинками улице Горького...

На следующий вечер — это был канун Нового года — в гостиной квартиры Горяевых зажглась елка.

Стол был раздвинут и накрыт, горели све-

чи, и радужный полумрак казался особенно праздничным — может быть, оттого, что было много народа. Кроме старых знакомых, пришли в этот вечер и новые — африканцы с детишками, и в шумном гомоне русская речь непрестанно сменялась английской.

А когда стрелки стали близиться к двенадцати, распахнулась дверь — и на пороге появился дед Мороз,

— «Закрывайте руки-ноги,— густым басом гудел он сквозь ватную бороду, и присвистом, очень похоже, изображал вьюгу.— Закрывайте уши-нос! Ходит-бродит по дороге старый дедушка Мороз!..»

И под эти бесхитростные прибаутки из мешка один за другим возникали подарки: тульский пряник, перевязанный ленточкой, шоколадный заяц, барабан — и дети ревниво тянули шеи, ожидая своей очереди.

А через минуту дед Мороз был уже за пианино и, подыгрывая себе, пел.

Детские руки цеплялись одна за другую, вокруг деда Мороза, вокруг елки завертелся настоящий ералаш...

Одна Катя не принимала в нем участия и глядела на деда с недоумением, с обидой. То, что происходило, казалось ей стыдным, недостойным Пал Палыча, непонятным.

Зато Вадим был очень доволен, смеялся и хлопал в ладоши вместе с детьми — и даже пробовал подтягивать словам незнакомых детских песенок.

Ночью Пал Палыч оделся, защелкнул чемодан и, крадучись, не зажигая света, вышел в прихожую. В доме было тихо, все спали. Он отыскал на ощупь пальто, тихо повернул замок — и вздрогнул, услышав шепот за своей спиной:

— А со мной... ты не попрощался?..

В дверях спальни босая, в ночной рубашке стояла Катя.

— Катенька...— дрогнувшим голосом отозвался Пал Палыч, бросился к внучке, опустившись на колени, обнял ее.— Прости, виноват!..

— Как же ты мог — не попрощаться? Со мной? — повторила Катя.— Ведь я бы все поняла! Я еще вчера... я уже давно все поняла!

— Ну, не сердись...— Пал Палыч опустил лоб на ее теплое плечо.— Я знал, ты у меня умница... Я боялся... вот чего боялся,— провел он пальцами под глазами и попытался улыбнуться бодрее.— Конечно, ты бы все поняла... Что никак мне нельзя без этого... знаешь, как это в старину называли? Без лицедейства...

— Только не надо больше так... Как сегодня!..

— Да что ты, глупая! Самая лучшая роль — та, которую играешь сегодня! Да, может быть, это была лучшая роль в моей жизни! Честное слово!

Катя гладила деда по седой голове, а он говорил:

— Теперь у тебя здесь отец и мать, а меня — там ждут... Они мне не пишут, им стыдно, наверное, но я знаю — ждут... Ну, ну — не сметь!..— приподнял он Катино лицо и заглянул в ее мокрые глаза.— Ты приедешь летом, и мы опять будем жить вместе, на выездные вместе ездить. В Белые Ключи, к нефтяникам, на Ишимку... Там уже, наверное, мост построили, и поезда по нему ходят... Будем о жизни говорить, книжки умные читать. Ты да я, да мы с тобой... А врать я больше никогда не буду и никому — вот тебе слово, самое честное!

Они сидели на полу в темном коридоре, куда через приоткрытую дверь падала полоса света с лестницы — и шептали друг другу самые ласковые и нежные слова, которые были у них предназначены для людей...

9

В Белореченске прочно стояла настоящая зима, с сугробами, с неоглядными снегами, начинавшимися от городских окраин, с морозным паром изо ртов.

Пал Палыч зашел домой с вокзала лишь на минутку, несказанно обрадовал своим появлением соседку, оставил чемодан и вновь вышел на улицу.

Он еще не знал, куда идет, просто шел

с удовольствием по городу, по исхоженным улицам, здоровался с прохожими, узнававшими его,— но постепенно все ближе становилась площадь со сквером, пожарной каланчой и неказистым зданием театра.

Пал Палыч остановился перед служебным входом как бы в недоумении, постоял минуту, и рука его привычно толкнула дверь.

Здесь ничего не изменилось — крутая винтовая лестница наверх, сводчатое фойе с эскизами и портретами. Морозное солнце, пронзая шторы, блестело на паркете. А дверь в зал была приоткрыта, и оттуда доносились негромкие голоса.

На сцене, распахнутой настежь — непраздничнo, до голой кирпичной стенки — шла репетиция. Актеры были еще без костюмов, и декорация пока была лишь обозначена конструкцией, похожей на уходящую в бесконечность лестницу. За столиком в проходе зала сидел режиссер Роман Семенович и недовольно постукивал по рукописи очками:

— Варвара Ивановна — вы опережаете события! — актриса, которую звали Варварой Ивановной, подошла к рампе.— Ведь вы еще не верите тому, что случилось, вам кажется это нелепицей, может быть, шуткой... Слезы будут потом. Еще раз,— сказал Роман Семенович.— И ты, Петя, не хорони себя раньше времени. Пусть для нас продолжается театр, действо! Ну-с,— «не надо плакать»!

— «Не надо плакать...— начал Петя Стрижов, медленно сползая с лестницы на пол.— Или ты не актриса, и не играла смертей пострашнее...»

— Стоп,— с досадой остановил Роман Семенович.— Кто она тебе, кто?

— Варя? Жена,— сказал Петя.

— Только жена? Сколько лет вы вместе? Тридцать! Тридцать лет скитаний, дорог, потерь! Она — твое второе я, мать, сестра, партнерша!..

— Понял,— сказал Петя.

— «Жаль, на поклоны нет сил...» — начал он.

— Это я вижу,— Роман Семенович бросил очки и встал.— Вы играете физическое умирание! Но ведь любовь бессмертна, разве она умирает вместе с вами? Голубчик, Петя, ну разве вы никогда не любили?..

— Понял,— повторил Петя и вернулся в исходную позицию.

— «Ирина...— снова зазвучал текст,— Ведь это только — одна жизнь... А мы, актеры, живем на своем веку сотни раз, мы бываем и королями, и нищими, и рабами, и восставшими воинами...»

Роман Семенович слушал, не останавливая. Все-таки Петя Стрижов был артист милостью божьей, он ухватил верную краску, слова возникали легко, улыбка героя была светлой... Он уходил из жизни красиво, торжественно, как может уходить лишь человек с мудрой и ясной совестью, проживший долго и счастливо.

— Второй выстрел! — крикнул Роман Семенович и сам громко хлопнул в ладоши. И Петя, вздрогнув, застыл, неподвижно распластался на сцене...

— Ну, наконец!..— после паузы произнес Знаменский, судя по всему, очень довольный.— Слава богу! — Петя, отряхиваясь, поднялся. Актеры потянулись к рампе.— Спасибо, друзья мои... Спасибо, Петя, спасибо, голубчик,— Роман Семенович надел очки.— На сегодня — все...

— Нет, не все! — раздался вдруг голос, и все, обернувшись, увидели Пал Палыча.

Пал Палыч, скинув пальто, перебрался через оркестровую яму на сцену.

— Не все,— повторил он.— А теперь тебе, Петя, будут много аплодировать!.. Первый раз в жизни — именно тебе! И ты будешь кланяться публике. В старое время — это была целая наука — наука поклонов!.. Ложам — поясной поклон,— сказал Пал Палыч и изобразил, как кланялись ложам.— Партеру — глубокий... Амфитеатру — низкий, но с достоинством... галерке — взмах руками... И всему залу — общий благодарный поклон,— говорил Пал Палыч и, показывая Пете забытое искусство, кланялся, кланялся, кланялся...

Глаз и сердце художника

С Маргаритой Пилихиной мы в одни и те же годы учились во ВГИКе, но познакомился я с ней лишь спустя несколько лет и не раз жалел, что не знал ее раньше.

Я знал ее двадцать лет, а как рассказать о ней? Говорить о Рите и легко и трудно. Легко, потому что она была прекрасным человеком, приносившим всем, кто соприкасался с ней — и в жизни и в работе,— счастье. Трудно, потому что невозможно примириться с мыслью, что ее нет...

Я познакомился с Маргаритой Пилихиной на нашей совместной картине «Двое из одного квартала». Для меня эта картина была первой, для нее — второй. Но хотя мы находились только в самом начале своего творческого пути, она не производила впечатление новичка. Пилихина уже тогда была сильным, сложившимся, уверенным в себе человеком.

Однажды, лет шесть назад, Рита позвонила мне и сказала: «Аждар, если есть время, зайди». Мы шли по проспекту Калинина, потом свернули на улицу Чайковского. Она выглядела очень расстроенной. Потом призналась, что была у врачей и поняла, что дела ее плохи. Я старался утешить ее, успокоить. Она немного ободрилась. А потом неожиданно сказала: «Помнишь Назыма Хикмета? Когда мы приходили к нему (мы тогда снимали «Двое из одного квартала» по его сценарию, а он был очень болен, уже не вставал с постели), он встречал нас неизменной улыбкой, шутил. Я спросила его однажды: «Как это вам удается всегда быть в хорошем настроении, ведь вы плохо себя чувствуете?» А он ответил: «Мне грустно потому, что я прикован к постели. Но я не отчаиваюсь, так как еще могу писать. А человек должен умирать на волнах, в движении, в творчестве. Когда меня не будет, вспоминайте меня весело, рассказывайте смешные истории».

Последнее время Маргарита Михайловна много работала: снимала как оператор, готовилась к режиссуре, преподавала во ВГИКе, была секретарем Союза кинематографистов, выступала, ездила в составе делегаций за границу. И мало кто знал, чего ей это стоило.

Когда снимались «Дела сердечные», она была уже очень тяжело больна. Мы часто привозили ее на съемку из больницы. Ей трудно было двигаться, она страдала от боли. А когда садилась в кресло, то, бывало, несколько минут молчала, иногда плакала. Потом вытирала слезы и говорила: «Ну, давайте снимать!»

Чувствую, что мой рассказ о Рите невольно получается грустным, а мне бы не хотелось этого. Рита действительно прожила счастливую жизнь (она сама об этом не раз говорила), потому что была очень талантливым человеком, стремления которого во всей глубине и во всей своей значительности совпадали со стремлениями, сообщавшими жизнь и обаяние всему нашему искусству.

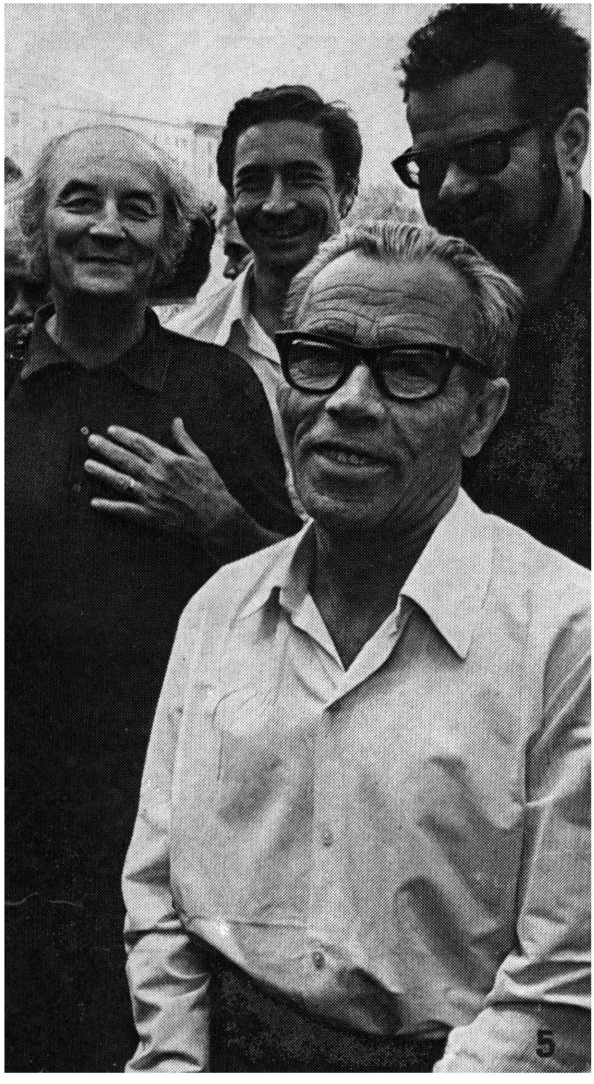
«Фома Гордеев», «Мне двадцать лет», «Чайковский», «Дневные звезды», «Дела сердечные» — это все фильмы, в которых ярко и разнообразно раскрылись особенности изобразительного стиля Пилихиной: динамика и лиризм, новаторская смелость приемов и глубокий психологизм, подчиненность всех средств раскрытию общего замысла фильма.

Первым шагом Пилихиной в режиссуре была сложнейшая постановка фильма-балета «Анна Каренина». Она успела победоносно завершить эту работу...

Можно долго говорить о мастерстве Пилихиной. Каждая картина — это новая грань ее таланта. Она никогда не повторялась, потому что всегда жила в движении, в творческом поиске. И вместе с тем ее картины объединяет одна особенность — они сделаны художником, безгранично влюбленным в жизнь. Она умела знакомое открывать заново, из прозы высекать поэзию.

И такой — влюбленной, сильной, смелой и одновременно мягкой и женственной — она осталась в своих фильмах, осталась в нашей памяти.

А. Ибрагимов


5

6

7

8

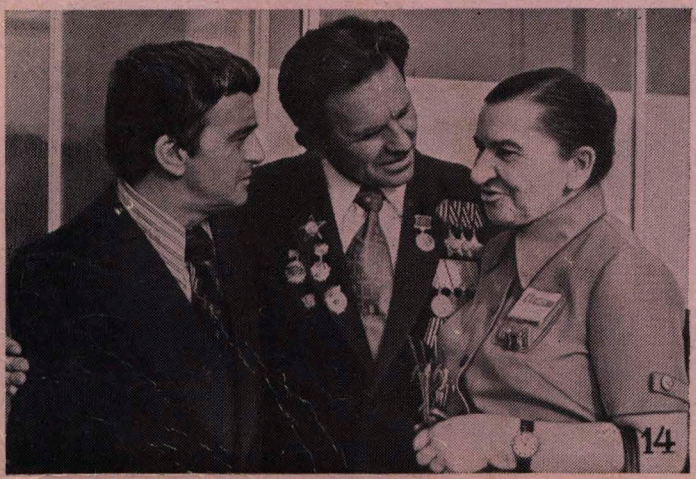
9

10

11

12

13



14

15

Индекс 70402